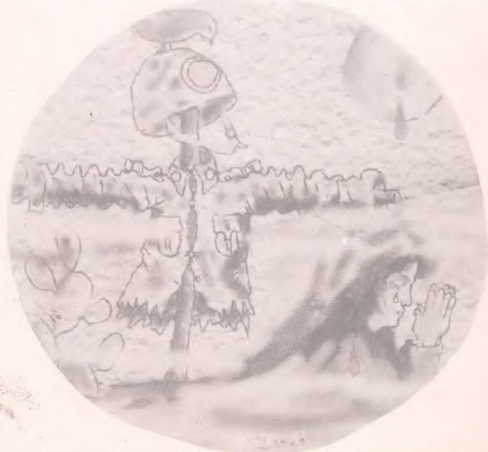


مجلة الفكر والفن المعاصر

لقلعة

العدد (١٣٧) - إبريل ١٩٩٤

بابا الفاتيكان : الكاتبة العربية
أيديولوجية الكنيسة الجديدة | تبوح بأسرارها



لوحة الغلاف الاول

صلوة الحب والحرب

للنشان : فرماوى

القائفة

مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب



العدد (١٣٧) أبريل ١٩٩٤
الثمن في مصر : جنيهاً

العراق - ١٥٠٠ فلس - الكويت ١,٢٥٠ دينار - قطر ١٥ ريال - البحرين ١,٥٠٠ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٢٠٠٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار - السعودية ٢٠ ريال - السودان ٤٧٠٠ ق - تونس ٤ دينار - الجزائر ٢٨ دينار - المغرب ٤٠ درهما - اليمن ١٠٠ ريال - ليبيا ١٦٠ دينار - الإمارات ١٥ درهما - سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال - غزة والضفة والقدس ٢٥٠ سنتا - لندن ٤٠٠ بنس - الولايات المتحدة دولاران.

الاشتراكات في مصر :

عن سنة (١٢ عددا) ٢٤ جنيها مصريا شاملا البريد.

الاشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عددا] :

- البلاد العربية: افراد ٣٠ دولارا، ميقات ٥٢ دولارا شاملة مصاريف البريد.
- أمريكا وأوروبا: افراد ٤٨ دولارا، ميقات ٧٠ دولارا شاملة مصاريف البريد.

العنوان: مجلة القاهرة - جمهورية مصر العربية - القاهرة -

١١١٧ كورنيش النيل - فاكس ٧٥٤٢١٣ ت/ ٥٧٨٩٤٥٥

المادة المنشورة مكتوبة خصيصا للمجلة، وتعتبر عن اراء اصحابها

ولا ترد في حالة عدم النشر. المراسلات باسم رئيس التحرير.

العدد
١٣٧

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

غالى شكوى

مدير التحرير

عبد جبير

المستشار الفني

حلمى التونى

السكرتارية الفنية

التحرير

مهدي محمد مصطفى

التنفيذ

صبرى عبد الواحد

مادلين أيوب فرج

المحررون

فتحى عبد الله

السماح عبد الله

المراجعات ١٥

الفصل في الغايات ٢٧

المراجعات ٤٩

الإيقاعات والروائح ١٠٥

المحاورات ١٥٧

الانتشارات والتنبؤات ١٦٥

من المحرر

حتى لا تقتل نازك الملائكة

قحين وصلتنى هذه الرسالة المشورة فى جريدة «الأهرام» العراقية بتاريخ ١٩٩٤/٣/٧ أزداد يقينى بأن البعض منا مازال يخلط الأوراق ويستسهل المواقف .. فإن هذه الصيحة المريية من الشاعر الصديق حميد سعيد المصاب هو نفسه فى عينيه يجب أن تعثر على صدىها لدى كل مثقف حر يحتفظ بالحد الأدنى من الشرف والضمير . لم يعد الصمت ممكنا على الخلط بين شعب ونظام حكم . وقد عرفنا جميعا فى فترات متباعدة النتائج المأساوية لهذا الخلط المقصود فى معظم الأحيان ، وغير المقصود فى أقلها . وإبان حكم الرئيس الراحل أنور السادات عرفت مصر كلها خطورة الخلط بين الشعب والحكام التى كان يتعمدها بعض الأشقاء العرب . والآن تدور الدائرة فإذا بشعب العراق الشقيق يعانى الاموال بسبب مواقف سياسية مصيرها الزوال . ولا يبقى سوى الشعب نفسه وروحته وثقافته .

لا يجوز للبعض أن يتعلم بأن الحكم العراقى هو السبب وأنه قد مارس الظلم والتعذيب والقتل لأشرف المناضلين والمثقفين . لهذا فى لحظة تصفية الحسابات حين نعرف أن نازك الملائكة لا تجد الدواء وأن غيرها قد مات فعلا للسبب نفسه . هذا الشعب العظيم جزء عضوى من روحنا وثقافتنا وأمننا الحضارى فلا يجوز الصمت على جريمة واضحة لا تحتاج إلى دليل ، بينما كان سارتر يقول «أيها الكاتب ، انت مسئول حتى عن الجرائم التى لا تسمع بها» .

وها نحن قد سمعنا مئات المرات ، ولم يعد أمامنا إلا محاولة وقف الجريمة المستمرة أو أن نكون شهودا أو لم نشأ شركاء فى استمرارها .

المجيد .. كم عانى ويذل من الجهود وصرف من المال ما هو فوق طاقته من أجل إنقاذ ولده ، ولكن ماذا يفعل حين يكون الحصول على العلاج المطلوب أمرا صعبا بسبب الحصار المفروض على العراق ..

ومنذ أيام .. توفيت الفنانة الكبيرة والإنسان الرائع سهام السعدوى .. وهى من بين أعظم المبدعين الذين كان طين العراق مادة عملهم منذ أن بدا الفنان السومرى يتعامل مع الطين حتى يومنا هذا ..

لقد كانت تحول طين أرض الرافدين إلى شواهد جمالية وحضارية .. ستضاف إلى ذلك الإرث الإبداعي العراقى العظيم الذى يمتد إلى أكثر من ستة آلاف عام .

إن الفنانة سهام السعدوى .. هى الأخرى كانت تعاني فى الصامين الآخرين نقص العلاج الذى تحتاج إليه ..

الأمثلة كثيرة ..

إن المعاناة الصحية لمئات الآلاف من العراقيين وبينهم أدباء وفنانون ومفكرون .. تضاف إلى معاناة أخرى معاشية وثقافية .. فالغنائون لا يجدون مادة عملهم .. والكاتب يصعب عليهم الحصول على ما يحتاجون إليه من مصادر المعرفة ..

يا أدباء العالم .. يا أدباء أممتنا .. أرجو الإطلاع !!

حميد سعيد

جريدة الثورة - العراق - ١٩٩٤ / ٣ / ٧

ما ساكتبه اليوم .. أوجهه إلى أدباء العالم وكتابه وأمل أن يطعن عليه أشقاؤنا الأدباء والكتاب العرب ..

وحين أوجه ، ما ساكتبه اليوم إليهم .. لا أطالبهم بشئ ولا أريد منهم موقفا .. لأننى أعرف أن مثل هذا الموقف سيخضب القوى التى تفرض الحصار على شعبى ووطنى وتقتل يوميا عشرات الشيوخ والأطفال والشباب والكتاب والأدباء والفنانين .. ولأننى أعرف أيضا أن القوى التى تفرض الحصار على شعبى ووطنى هى التى تمتلك معظم الصحف والمجلات ودور النشر التى يتعاملون معها !!

ما ساكتبه وهو غيظ من فيض .. من أجل أن يطلعوا عليه فقط .. ولكن أقدم شهادة للتاريخ ..

قبل أيام كنت أقرأ الأديب العراقى خضر الولى ، وقد وجدته مشغولا وقلقا .. وذلك لأن الشاعرة الرائدة الكبيرة نازك الملائكة والتى تعاني مرضا عضالا منذ عشر سنوات .. أصبح من العسير عليها وعلى أسرته واصدائها توفير الدواء الذى تحتاج إليه .. والذى بدونه تعاني عذابات المرض وتحرم الاستقرار والطمأنينة والقدرة على القراءة والكتابة .

ومنذ أسابيع .. فقد الأديب العراقى محمد عبد المجيد ولده الشاب الذى أصيب بمرض تكسر الكريات ، بسبب نقص العلاج .

ويعرف جميع اصدياق الإنسان الوديع الطبيب والمخابر محمد عبد

المشروع الحضارى الجديد

حسن حنفى

أولاً :

المجتمع والحضارة والتاريخ

ق لكل مجتمع مشروع حضارى، به يوجد فى ذاكرة البشر، وبه يساهم فى مجرى التاريخ للفصل للحضارة الإنسانية. فقد أبدع المجتمع الصينى حضارته. وكذلك أنتج المجتمع الهندى حضارته. وأنت الحضارات القديمة كلها فى بابل وأشور وكنعان ولينيقيا ومصر القديمة واليونان تعبيراً عن مجتمعاتها.

وصلة للمجتمع حضارته ذات أربعة أنواع : استمرار الحضارة باستمرار المجتمع كما هو الحال فى الهند والصين وفارس ومصر والعراق واليمن. وهو ليس مجرد افتراض عقلى بدليل وجود حضارات قديمة وحديثة فى كل منها. ومازالت المجتمعات التاريخية قادرة على الإبداع. والثانى: اندثار الحضارة باندثار المجتمعات مثل مجتمعات عاد وثمود التى لم يعد يبقى منها شئ. والثالث بقاء الحضارة

واندثار المجتمعات مثل حضارات للتاجف وعلوم الإنثروبولوجيا، حضارات بعض القبائل السامية القديمة. والرابع اندثار الحضارة مع بقاء المجتمعات مثل مجتمعات الهنود الحمر فى معسكرات العزل Reservations فى الولايات المتحدة الأمريكية وهى حالة تدل على مدى القهر والكبت. فما من مجتمع إلا وهو قادر على توليد حضارة ولو بمعنى أسلوب الحياة والتصور للعالم. وهو ما تخططه القوى الاستعمارية الكبرى فى تحويل الأمم إلى حضارات بلا شعوب وتاريخ بلا مجتمعات.

والسؤال الآن: ما هى العوامل البنوية المساعدة على بقاء المجتمع وحضارته إذا ما توافرت إمكانيات التواصل المادى من حيث الغذاء والأمن، الغذاء للبقاء الداخلى والأمن للبقاء ضد المخاطر الخارجية ؟ عاملان: السلطة فى المجتمع والدين فى الحضارة. فلا يوجد مجتمع بلا سلطة. والحضارات التاريخية إنما نتجت فى مجتمعات تقوم على سلطات مركزية كما هو الحال فى مصر والصين وعلى ضفاف الأنهار

الكبرى لتنظيم الرى وتوجيه الدورات الزراعية^(١). واجتماع السلطة والدين ينشأ المشروع الحضارى لكل مجتمع.

ولا تعنى صلة الاستمرار بين المجتمع والحضارة صفة الثبات، فالمجتمعات تتغير، والحضارات تتغير بتغير المجتمعات. ثم تتغير المجتمعات نفسها بتغير الحضارات عن طريق تقدم أساليب الحياة ووسائل العمران. ولكن السؤال: ماذا يتغير وماذا يبقى؟ هل تتغير بنية المجتمع وطبيعة الشعب ومزاجه وروح الحضارة أم أن ما يتغير هو الوسائل المادية التى يستعملها

المجتمع ومظاهر العمران وأشكال المدنية وتظل بنية المجتمع والحضارة قائمة ؟ تبقى السلطة المركزية وتبقى الشخصية الوطنية: الولاء للدولة، وروح الجماعة، ويبقى الدين وهو مثل الفن أحد أشكال الإبداع الحضارى، كجزء نتج منها أشكال أخرى مثل الفلسفة والعلم، خاصة عندما يتحول إلى اعتقاد. نشأت كبرى الحضارات الإنسانية من الدين، فى مصر والصين والهند وفارس والعراق. ويتغير طبقاً لاحتياجات المجتمع.

الماضى والحاضر والمستقبل

كان للعرب حضارتهم قبل الإسلام. وكانت هناك سلطة القبيلة وشيخها وكانت هناك ديانات العرب: الوثنية، واليهودية، والنصرانية بالإضافة إلى ديانات الصابئة والمجوس والوثنية. وتغير المجتمع العربي بفضل الإسلام كدين جديد جامع للديانات السابقة، متمما لدين إبراهيم، ومصححا لمسار اليهودية والمسيحية، ومطهرا كعبة إبراهيم من الأوثان، وأنشأ الإسلام سلطة جديدة في المجتمع بديلا عن سلطة القبيلة، تفاعلت مع الدين الجديد، وخرجت الحضارة الإسلامية نتيجة لهذا التفاعل. ولما كانت طبيعة السلطة تفرض المعارضة، فهناك حاكم ومحكوم انقسم الإبداع الحضارى إلى ثقافتين، ثقافة الحاكم وثقافة المحكوم، عقائد السلطة وعقائد المعارضة، شريعة الأشراف وشريعة العامة. انعكس الصراع على السلطة على الدين، فنشأ الصراع الدينى تعبيرا عن الصراع السياسى. فأصبح الدين والدولة وجهتان لعملة واحدة يفيدان بعضهما البعض، مرة لصالح الحاكم وهو الأغلب، ومرة لصالح المحكوم وهو الأندر.



هيجل



ماركس

فإذا ما ساد الدين الشعائرى الخارجى كما هو الحال فى الهندوكية وديانات الصين القديمة واليهودية ظهرت تيارات إصلاحية دينية من داخلها لتبشر برؤية أخلاقية روحية للدين مثل الكونفوشيوسية والبوذية والمسيحية. ففى كل دين تياران: تيار محافظ شعائرى خارجى رسمى مؤسسى وتيار تقدمى روحى أخلاقى صوفى فردى، ثم تنشأ رؤية ثالثة للدين، الدين السياسى الاجتماعى من أجل تنظيم المجتمع ونشأة الدولة مثل الدين الإسلامى، يعيد بناء الشعائرات والطقوس على أسس روحية وأخلاقية ويخرج الدين من نطاق الإيمان والفرد إلى نطاق العقل والجماعة فيكتمل الدين باعتباره علما إنسانيا.

وتنطبق هذه المبادئ العامة على الحضارة الإسلامية التى نشأت أولا فى شبه الجزيرة العربية ثم امتدت منها عبر الفتوح بفضل العرب والعجم والبربر أساسا إلى مناطق شاسعة فى آسيا وأفريقيا، ثم إلى أوروبا غربها وجنوبها وشرقتها ثم إلى شمالها وعبر الأطلس إلى الولايات المتحدة الأمريكية.

ثانياً :

ماضى المشروع الحضارى

بدأت ملامح المشروع الحضارى العربى الإسلامى فى الماضى على النحو الآتى:

١ - تحويل بؤرة الحضارة من الشعر إلى الوحى، لذلك قيل «عليكم بشعر جاهليتكم ففيه تفسير كتابكم»، بالرغم من التنبيه على أن القرآن ليس بالشعر ولا بالسجع ولا بالقص. وأجريت الدراسات عن جماليات الشعر العربى وجماليات القرآن الكريم، وتمت مقارنة بعض مقاطع الشعر العربى مع بعض آيات القرآن الكريم المتشابهة. لقد دخل القرآن قلوب العرب عن طريق الشعر وذاق العربى الأذى قبل أن يدخل إليه كنظام تشريعى، أخلاقى سياسى اجتماعى. وكتب عبدالقاهر الجرجاني «أسرار البلاغة» ودلائل الإعجاز» لبيان وظيفة التخييل فى الشعر وفى القرآن. واستمر ذلك حتى سيد قطب فى «التصوير الفنى فى القرآن»، «مستأجد القيسية فى القرآن»، «النقد الأدبى، أصوله ومناهجه» وفى ظلال القرآن.

٢ - تأسيس التوحيد كعقيدة شاملة للعرب وللإنسانية جمعاء. لقد قامت محاولات عدة قبل ظهور الوحى لتوحيد القبائل، وغير شعراء الصعاليك عن هذه الأمنية. فجعل الوحى هدفه تكوين دولة قاعدة للوحدة قبل أن تنطلق الوحدة تصوراً وتكوناً خارج بلاد العرب، ابتداء من وحدة الشخصية بين القول والعمل، بين الفكر والوجدان أى بين الخارج والداخل منعا للتناقض والجبن والكذب والخوف ثم الفتح والانطلاق فى حركة تاريخية جديدة لتوحيد القبائل العربيه، ثم وراثة إمبراطوريتى الفرس والروم الفتحايتين بعد أن انتهكتهما حروب

الغزو المتبادل بهدف الغزو والتوسع والسيطرة على العالم واستعباد الشعوب.

٣ - تحويل الوحى إلى علوم إنسانية ورياضية وطبيعية من أجل إقامة حضارة علمية إنسانية يكون العلم فيها مساوياً للدين ومرادفاً له. يتحول الدين إلى حضارة، وتتكون الحضارة من مجموعة من العلوم. العلم كل نسق فكرى منظم للتعرف على أحد موضوعات الطبيعة. أصبحت الحضارة الإسلامية نموذجاً لحضارة العلم والفكر والفن، يتبارى فيها المفكرون والعلماء والأدباء مع الخلفاء والأمراء والقضاة والفقهاء، وبالرغم من عدم وجود الطباعة فإن الإنتاج الحضارى وصل إلى حد مازالنا حتى الآن نجعله ونحققه وننشره. وكان الإنسان يضحي بحياته من أجل معرفة شيء ولو فى النزاع الأخير.

وتحقق هذا المشروع فى التاريخ فى الحضارة الإسلامية عبر مرحلتين: ازدهار فى القرون السبعة الأولى، وتوقف فى القرون السبعة التالية. نشأت الحضارة الإسلامية فى مرحلتها الأولى فى القرنين الأول والثانى. ثم بلغت الذروة فى عصرها الذهبى فى القرنين الثالث والرابع. ثم بدأت فى الهبوط منذ هجوم الغزالي على العلوم العقلية فى القرن الخامس وتقنين الأشعرية عقيدة للسلطة والدعوة إلى التصوف طاعة للجماهير. وانتشر التصوف فى القرنين السادس والسابع باستثناء ازدهار الفلسفة فى الأندلس على يد ابن رشد فى القرن السادس. ولكنه فى هذا الصنع البعيد كان بعيداً عن قلب الحضارة فى المشرق. فلم يؤثر فيه ولم يغير مسار التاريخ بل أثر فى الحضارة الأوروبية وهى تنهى عصرها الوسيط وتبدأ عصرها الحديث. ثم ظهر ابن

خلدون ليؤرخ لهذه القرون السبعة الأولى محدداً قانون النهضة والسقوط، من البدو إلى الحضرة، ومن الحضرة إلى البدو من جديد فى أربعة أجيال.

أولاً : علوم القرآن، وعلم الحديث، وعلم التفسير، وعلم السيرة، وعلم الفقه من أجل تدوين علوم الوحى، النص الأول (القرآن) والنص الثانى (الحديث) ثم تفسير النص الأول (التفسير) وكتاب السيرة الذاتية لصاحب النص الثانى (السيرة) أسوة بأهل الكتاب، ثم تقتن قوله وفعله وإقراره إلى فقه للناس جميعاً بالاستقلال عن شخصه وسيرته (الفقه). وهى العلوم التى مازالت حتى الآن الأكثر تأثيراً والأشد حضوراً فى الثقافة الوطنية وفى وجدان الأمة عبر المساجد والمعاهد الدينية والجامعات الإسلامية والدروس الدينية وصفحات الفكر الدينى فى المصنف اليومية والبرامج الدينية فى أجهزة الاعلام المرئية والمسموعة.

ثم زابت بين حجة الشرع وحجة العقل، علم أصول الدين، وعلم أصول الفقه، وعلوم الحكمة، وعلوم التصوف. وتم تأسيس نظريات للعلم تجعل الحجة العقلية وحدها ظنية إن لم تترن بها الحجة العقلية. وتأسست العقليات فى علم أصول الدين، نظرية الذات والصفات والأفعال، الذات الخالص، أوصافه وصفاته وأسمائه التى تعبر عن القيم الإنسانية العامة التى يتفق عليها البشر جميعاً. وثبت فى الأفعال أن الإنسان حر مختار مسؤول، وأنه قائد يعقل على إدراك الصنن والقبح، وأن قانون الاستحقاق، كل حسب عمله، عام وشامل^(١). كما استطاعت المعتزلة صياغة أصول خمسة تعبر عن تصور الحضارة للعلم لتحديد الصلة بين الوحى الفردى (الحسن والقبح العقلان، والمزلة بين المنزلتين) والوحى الاجتماعى

(الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر) والوعي الشامل (التوحيد والعدل).

ونشأ علم أصول الفقه ليضع قواعد للتشريع حتى يستوعب الوقائع المتجددة، ويستنبط لها أحكاماً بعد إدراجها تحت الوقائع المنطقية المشابهة الأولى. لذلك أصبح الاجتهاد أحد مصادر التشريع، ووضعت القواعد الفقهية العامة التي تعبر عن روح الشريعة مثل: ما رآه المسلمون حسن فهو عند الله حسن، لا ضرر ولا ضرار، الضرورات تبيح المحظورات، درء المفاسد مقدم على جلب المصالح، عدم جواز تكليف ما لا يطاق، المصلحة أساس الشرع... الخ^(١).

واستطاعت علوم الحكمة نقل التراث اليوناني الواسع، والفارسي والهندي، وتلقيه وشرحه وتثاقفه ثم إبداع تراث مثله يحتويه ويعيد إليه التوازن ويكمّله ويبدّله في تصور أعم تتم فيه الوحدة العضوية بين الموروث والوفاة وصاغت حكمة ثلاثية: المنطق، والطبيعية، والإنسانية. وجعلت الإنسان عقلاً، يعيش في الطبيعة ومتصلاً بالعقل الفعال، وجوداً بين عالين. وأثبتت بالعقل وحدته الأسس العامة للتصور الإسلامي للعالم، وجود الله، وخلق العالم، وخلود النفس. وتصورت مدينة فاضلة يعيش فيها الإنسان ويحقق ذاته طبقاً لقدراته، مدينة يترأسها الفيلسوف مدينة الحكمة والفضيلة^(٢).

وأخيراً استطاعت علوم التصوف أن تبدأ بالتجوية الإنسانية وأن تؤسس علماً ثوبياً، وتصف الطريق إلى أعلى بعد أن استعصى العالم على التغيير. كان إنقاذ النفس هو الباقي الممكن بعد أن استحالت إنقاذ الغير بعد تقطيع الرقاب من أئمة آل البيت والخارجين على الظلم والفساد كما استحالت تغيير الضمير والكتب على النفس والرضا بالأمر الواقع. وصفت

المقامات والأحوال، واكتشفت عالم الذاتية. وتم رد الاعتبار إلى التوحيد فحسم الحق والخلق، الله والعالم، المقال والواقع بعد أن قضت عليه ثنائيات التكلمين بين الخالق والمخلوق، القديم والمصادات، الممكن والواجب، العلة والمعلول، النفس والبدن... الخ.

ثم تأسست العلوم العقلية الخالصة توحد بين الوعي والعقل في العلوم الرياضية، وبين الوعي والطبيعة في العلوم الطبيعية، والوعي والإنسان في العلوم الإنسانية، واللغة والأدب والجغرافيا والتاريخ فظهرت وحدة الوعي والعقل والطبيعة كنموذج فكري يمثل ركيزة للمشروع الحضاري. أصبح، بعد نقله، نموذجاً لباقي الحضارات الموازية التي تعيش في كنف الحضارة الإسلامية كاليهودية في الغرب الإسلامي، في أسبانيا، والمسيحية الشرقية في الوطن العربي.

ثم توقفت الحضارة الإسلامية عن الإبداع بعد أن توقفت المجتمع الإسلامي عن الحركة. وحلت الذاكرة محل العقل، والتدوين محل التأليف في القرون السبعة التالية، في العصر المملوكي التركي. كان الفتح داخل البلاد الإسلامية أكثر من خارجها. أقرب إلى السيطرة من إحدى الدول الإسلامية وإحدى القوميات منها إلى توحيد الأمة. وكان الانتشار في أوروبا الشرقية أقرب إلى الهيمنة التركية منه إلى الفتح الإسلامي. وكان الإنتاج الحضاري إما في الموسوعات والدونات الكبرى أو في الشروح والمختصات أو في بعض جوانب العلوم المنطقية والرياضية والطبيعية المستقلة نسبياً عن العلوم العقلية والعلوم العقلية. واستمر الحال كذلك على مدى خمسة قرون حافظت الحضارة على نفسها ضد عوامل الفقد

والضياع، وبنت فتوحات الدولة العثمانية فتوحات قوة أكثر منها فتوحات عقيدة. ومع ذلك انتشرت الحضارة الإسلامية في أفريقيا نظراً لأن الإسلام دين الطبيعة ينتشر بين القبائل الطبيعية من أجل تأكيد ثقافتها المحلية وهويتها الوطنية وتطورها نحو الكمال من حيث نظافة البدن والكرامة الإنسانية والمساواة والعدالة الاجتماعية ودرء العدوان للتبادل بين القبائل في مواجهة موجات التغريب إثر التبشير والاستعمار الغربي.

ثالثاً :

حاضر المشروع الحضاري

وعلى مدى قرنين من الزمان، منذ القرن الماضي، وفي نهاية القرون السبعة التالية مرحلة التوقف والتدوين والعمل بالذاكرة بدأت محاولات النهضة العربية الإسلامية الحديثة بداية بمصر كانت الإصلاح الديني من داخل العلوم العقلية الأربعة وتوجيه النص والتراث نحو الواقع لمواجهة تحديات العصر، الاستعمار والهيمنة من الخارج والقهر والتخلف في الداخل، وعاد المشروع الحضاري الإسلامي يحدد هدفه من جديد بعد هدف الأول، التوحيد في التصور، والفتح في الأرض، والعمران في المجتمع، وإعادة الفاعلية إلى التوحيد، وتأكيد الحرية الإنسانية، والعدالة الاجتماعية، والتقدم. ومن خلال أربعة أجيال بدأ الإصلاح يخوض جيل وراء جيل. فأتى تعاليم الاقتفاني، الإسلام في مواجهة الاستعمار في الخارج والقهر في الداخل قامت ثورة عرابي، وتم احتلال مصر. فأتى تعليمه محمد عبده التطور البطيء عن طريق إصلاح التعليم واللغة العربية والحاكم الشرعية وليس بالضرورة عن طريق الانقلاب على

السلطة «لعن الله ساس ويسوس». فلما قامت الثورة الكمالية في تركيا في ١٩٢٢ ارتد تلميذه محمد رشيد رضا عن حزب الإصلاح، وأثر العودة إلى السلفية كرد فعل على استيلاء حزب الاتحاد والترقي العلماني على السلطة، أنصار القومية الطورانية. وحيث الأمل من جديد في الفكر الإصلاحى على يد تلميذه حسن البنا محققا حلم الرائد الأول الأتقاني لتأسيس حزب إسلامي ثوري قادر على تحقيق المشروع الإسلامي. وبعد اغتياله في ١٩٤٩ وهدام الإخوان المسلمين مع الضباط الأحرار في ١٩٥٤ ثم في ١٩٦٥ صرعا على السلطة ظهر الإسلام الغاضب المنتقم الذي يكره المجتمع إثر الاضطهاد والتعذيب في السجون. وخرج في هذا الظرف النفسى «معالم في الطريق» لسيد قطب و«الفرضية الغائبة» لحمد عبدالسلام فرج وأخيرا «ميثاق العمل الإسلامي» الذي يشرع لاختيالي العلمانيين.

ودخل الإسلام أيضا في تفاعل مع التنوير الغربى عند الطهطاوى اعتمادا على الحسن والقبح العقلين. ظل أشعريا في التوحيد وأصبح معتزليا في العدل مثل محمد عبده في «رسالة التوحيد». واستطاع تأسيس فكر الدولة المصرية الحديثة في «مناهج الألباب المصرية في مباحث الآداب المصرية» موحدا بين الصناعة «اندوستريا» والعمران، «فليكين هذا الوطن مكان سعادتنا أجمعين، بنيه بالحرية والفكر والمصنع». وفي نفس الوقت رأى الآخر من منظور الأنا، والأنا من منظور الآخر في «تخليص الإبريز في تخليص باريز» «متجاوزا صدمة الحداثة إلى فكر جديد يمتزج فيه الوافد بالموثوق وصياغة مشروع حضارى جديد يلجأ مطالب المجتمع الصالى وحاجاته إلى الحرية سواء كانت من الشورى أو من «الشرطة»

La Charte والمساواة سواء كانت من مبادئ الثورة الفرنسية أو من الشريعة الإسلامية، والعدالة الاجتماعية سواء كانت من الاشتراكية الغربية أو من التضامن الاجتماعى الإسلامى. ويعد انهيار دولة محمد على وسيطرة الغرب على اقتصاديات مصر جاء الجيل الثانى، أحمد لطفى السيد، أكثر انحياراً للغرب مقطوع الصلة بالتراث القديم، ومؤصلا الديمقراطية في كتاب «السياسة» لأرسطو طاليس وليس في الشورى فتحول إلى حزب للأقلية وإلى أب للدولة المصرية الوطنية التي ليست مركزا لدائرتين أخريين الوطن العربى والعالم الإسلامى. ثم جاء طه حسين في «مستقبل الثقافة في مصر» ليجعل ثقافة مصر جزءا من ثقافة البحر الأبيض المتوسط تدور في فلك الغرب بعيدا عن الثقافات في إيران وتركيا والنهذ والصين التي تدور في فلك الشرق لتتميز بمعاهدة ١٩٢٦ والتي كان من شروطها أن تصبح مصر قطعة من أوروبا كما كان يريد إسماعيل وبالرغم من عويدة العقاد إلى نوع من التوازن بين الموروث والوافد وأحيانا لصالح الموروث على حساب الوافد إلا أن هذا التيار قد صب في النهاية في الليبرالية الغربية وأصبح أجد استمدادتها خارج حدود الغرب، وأحد مصادر التغريب في حياتنا الثقافية المعاصرة.

ثم أصبح العلم والعلمانية الغربية نموذجا صريحا للمشروع الحضارى عند شبلى شميل وفرح أنطون وسلامة موسى ويعقوب صروف بعد أن انعدم التماسك لذلك في الموروث أو كساد. فتنظيرة التطور نموذج العالم والتي حاول الأفغانى تأصيلها عند إخوان الصفا وأبى العلاء المعرى وأبى بكر بن بشرن وجدها شبلى شميل عند دارون فقط. والعلمانية التي هي جوهر الشريعة

الإسلامية الوضعية التي تقوم على الصالح العامة في غياب دينية وفي حضور سلطة سياسية تمثل إرادة الأمة وأرادة من الغرب «الدين لله والوطن للجميع». صحيح أن شبلى شميل حاول تأصيل علوم العمران والفلك والطبيعة في القرآن ولكن محاولته كانت محدودة الأثر، ضعيفة تهدف إلى رد الموروث إلى الوافد أكثر مما تهدف إلى رد الوافد إلى الموروث كما هو الحال عند طهطاوى جوهري. ثم اختفى هذا القليل عند فرح أنطون فالجتمعات على الإطلاق دون أية فروق نوعية بينها لا تتقدم بالضرورة إلا بالنموذج العلمى العلماني الغربى. كما اختفى عند يعقوب صروف وسلامة موسى كما بدأ في «هؤلاء علموني»، كلهم غربيون ولا يوجد عربى مسلم واحد علمه شيئا ولا حتى الكندى والرازي وابن الرواندى وابن رشد وابن حيان وابن الهيثم الذين علموا الغرب، واستمر أيضا عند زكى نجيب محمود مغطا في الوضعية المنطقية والمنهج التحليلي الذي اختص به الغرب وحده في حين غاب الموروث في اللغة العربية الإنشائية وغابت الثقافة العربية في ثنائية السماء والأرض، الشرق والغرب والعالم. صحيح أن ذلك التيار كان نافذة على الثقافة العلمية الغربية ولكنه ظل محدود الأثر، ترجعه الصفوة، وينتسب إليه أحيانا أقباط مصر ونصارى الشام^(٢).

وبالرغم من أن هذه التيارات الثلاثة لها منطلقات متمايزة، الدين في الحركة الإصلاحية والدولة أو السياسة في الفكر الليبرالى والعلم في التيارات العلماني إلا أنها جميعا تشترك في الهدف، الغرب نموذج التحديث، الغرب في الحركة الإصلاحية، والغرب المستنير في الفكر الليبرالى، والغرب العلمى في التيار العلمى. وقد انتهت هذه التيارات

الثلاثة في أجيالها الحالية إلى تمايز بين اتجاهين متخاصمين السلفية كرد فعل على الاتجاهات الثلاثة في الفكر العربي المعاصر وأخذها الغرب نموذجا للتجديد، والعلمانية التي ضمت الليبرالية والماركسية والقومية والاشتراكية. ويمكن رصد السمات العامة للحالة البراهنة للحركة السلفية على النحو الآتي:

١ - البداية بالإيمانيات والإلهيات وليس بالعقلانيات والإنسانيات، دفاعاً عن حقوق الله وحقوق الإنسان الأولى بالدفاع. فالشروع الحضاري الجديد من مقتضيات الإيمان تنفيذاً للأمر الإلهي وليس من متطلبات العصر. وهاجته إلى أعمال العقل والدفاع عن كرامة المواطن وحقوق الإنسان يعتمد على النص، قال الله وقال الرسول، أكثر مما يعتمد على العقل وتحليل النمل المادية المكونة للمواقع والدفاع على السلوك كما هو الحال في نظرية العلم في علم الأصول.

٢ - استعمال تطبيق الشريعة الإسلامية كوسيلة لضبط الاجتماعي وليس للثورة الاجتماعية، كفرض إلهي وليس تعبيراً عن مصالح الناس، مطالبة للناس بواجباتهم قبل إعطائهم حقوقهم، وتقديم الحدود والعقوبات على تطبيق النظام الاقتصادي والاجتماعي والتربوي والبدائية بالشكليات والمظاهر الخارجية وبالتستتر والمجاب قبل النزول إلى رحاب الفضاء والسعي في ريع الأرض.

٣ - تقليد القدماء إحساساً بالعجز أمام العصر الذهبي الأول. فما ترك السلف إلى الخلف شيئاً. وقد خلف من بعدهم خلفاً أضاعوا الصلوات وأتبعوا الضلالت. نشأت الحركات السلفية والعودة إلى الأصول هروباً من الحاضر

وتعويضاً عن أزمانه في عظمة الماضي والافتقار بمنهج وسن أبطله من أع الحاضر ملوّه بنماذج الجهاد في جنوب لبنان وفي فلسطين وفي أفغانستان.

٤ - رفض الواقع، والعجز عن التعامل معه، والخروج عليه وتكفيره، والوقوع في جدل إما... أو، الكل أو لا شيء، إما الإسلام أو الجاهلية، الإيمان أو الكفر، الله أو الطاغوت، ولا مصالح بينهما. بقاء أحدهما مرهون بالقضاء على الآخر. ولا حل لهذا الصراع إلا بالاستيلاء على السلطة، بتنظيم سرى أو علني. وبالتالي يجب قلب نظام الحكم وتأسيس الحكومة الإسلامية. فإن الله يزع بالسultan ما لا يزح بالقرآن. ولما كانت عين السلطة في كل مكان بين هذه النظم والجماعات الإسلامية إلى حد العنف المتبادل، وأزاحة دماء المسلمين بالقتل من طرف والأستيلاء من طرف آخر.

٥ - رفض الصوار مع التيارات الفكرية الأخرى وإتهامها بالعلمانية وتكفيرها لأنها تفصل بين الدين والدولة، ولا تطبيق للشريعة الإسلامية. فالجماعات الإسلامية وحدها تمتلك الحقيقة وغيرها في الضلال والبهتان، منطق الفرق الناجية في مقابل الفرق الهالكة، وحتى لون اعتبارهم من المؤلفة قلوبهم ممن لهم حق في بيت المال، وهم جميعاً أبناء وطن واحد.

٦ - رنة البعض منهم إلى النقيض، فالنقيض يولد النقيض، والطرف ينقلب إلى الطرف المضاد، فيتحول إلى قومي أو اشتراكي أو ماركسي أو ليبرالي جزئى أو ينشغل بالتجارة وشؤون الدنيا بعد أن تشعب بشؤون الدين، ويصبح الدين وسيلة للخطا والتستر على مباحج الحياة استغلالاً للباطل.

ويمكن رصد أهم سمات التيار العلماني على النحو الآتي:

١ - نقل فكر واد من الغرب، غريب على الثقافة الموروثة ومنزاح لها مما يسبب نوعاً من ازدواجية الولاء في الثقافة بين الموروث والوافد، وخلق صراع بين ثقافتين: الموروث يكر الوافد، والوافد يخن الموروث، وشق الأمة نصفين، يتصارعان على السلطة، ويتعاون كل منهما مع الأجنبي النخيل الشفق معه في الأهداف والمصالح فتضيع وحدة الأمة ووطنية أبنائها.

٢ - الولاء الفكرى للغرب، والتبعية له، والنقل منه. قال ماركس في الماركسية، وقال جون ستيوارت مل في الليبرالية، وقال هيجل وفشسته في القومية، وقال سان سيمون وبرودون في الاشتراكية. نقلًا بنقل، نقل من السلف أولاً، ونقل من الغرب ثانياً، سلفيون وعلمانيون سواء بسواء. وغالباً ما يكون الولاء الفكرى مقمّة للولاء السياسى.

٣ - الانفصال عن التراث القديم الذى تحول إلى ثقافة شعبية موروثة ومبادئه والضصومة معه، وبالتالي العزلة عن الجماهير والترفع عليها ومخاطبتها بلغة لا تفهمها، والتحول إلى نخبة مثقفة وحاكمة تشكل من سلبية الجماهير تجاهها ومن سيطرة الجماعات الإسلامية عليها. مع أنه قد يكون في بعض جوانب التراث ما تدعو له العلمانية من عقل وعلم وتقدم وإنسانية وحرية ومساواة وعدالة اجتماعية.

٤ - الترويج للعلمانية الغربية، ونقل أشكال التمازج بين السلطتين الرجعية والزمنية وحل بفصل الدين عن الدولة على الطريقة الغربية، وإغفال خصوصية الثقافات والمجتمعات، فالشريعة

الإسلامية شرعية وضعية تقوم على رعاية مصالح الناس، والإسلام دين علماني في جوهره، خال من أية سلطة دينية. والإمامة عقد وديعة واختيار والإمام ممثل للأمة وليس مثلاً لـه.

٥ - الترويج لاسطورة الثقافة العالمية واعتبارها مرادفة لكل الثقافات المحلية ويديلا عنها. لا فرق في ذلك بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية مع أن كل علم هو تعبير عن رؤيته للعالم، وجزء من المكون الحضاري. وعلى كل منها التأقلم معها والتخلي عن خصوصيتها لعالمية الثقافة العربية. وهو ما عرف في الانتروبولوجيا الثقافية باسم التناثق أو المثقافة Acculturation الثقافة العربية هي الثقافة العالمية التي على كل ثقافة تمتثلها، ثقافة العقل والعلم والإنسان والحرية والقدم والمساواة، ثقافة التثوير وحقوق الإنسان في حين أن الثقافات المحلية مرادفة للخرافة والسحر والدين والقهر والتخلف والتعصب واللاعقلانية.

٦ - ونظرا لأن هذا الموقف لا يستديم فإنه كثيرا ما تموز ردة عليه في حياة الفرد بانقلاب الفرد على نفسه، وانتقاله من العلمانية إلى السلفية أو انقلاب المجتمع على نفسه من النقيض إلى النقيض^(٩). والطبيعي هو الانتقال من السلفية إلى التثوير وإيجاد متطلبات العلمانية في عقلانية المعتزلة وابن رشد وعلمية وتجريبية أصول الفقه وواقعية الشريعة، وأنسانية التصوف.

وقد نشأت محاولات عديدة في الجيل الحالي من المفكرين وأساتذة الفلسفة لإعادة الوحدة إلى الثقافة الوطنية بين الموروث والوفاة من أجل تجاوز ثنائية الحالة الزائفة للمشروع الحضاري بين ثقافة الأنا وثقافة الآخر، بين السلفية والعلمانية، والتمسك بالشرعيتين معاً، شرعية الماضي

وشرعية الماض، ضرورة الأصالة والحاجة إلى المعاصرة. فانهت بالتوفيقية والجمع بين المتناقضات من أجل استمرار الصراع على السلطة باسم الثقافة. تهدف هذه المحاولات إلى توسيع رقعة الوفاة والارتباط بالموروث. وهي محاولة صعبة عادة ما تنتهي إلى الآتي:

١ - يتم التجديد لصحاب الوفاة وفضلته فهو الوسيلة والغاية، البداية والنهاية أكثر مما يتم لصحاب الموروث الذي تمكن وظيفته فقط في الحامل والوعاء. ومن هذه المحاولات الماركسية العربية، والوجودية العربية، والشخصانية الإسلامية، والاشتراكية العربية، فهي قراءات ماركسية ووجودية وشخصانية واشتراكية لبعض جوانب التراث الإسلامي أو قراءة إسلامية لبعض المذاهب الفلسفية الغربية.

٢ - يتم إخراج المذهب الغربي من بيئته واجتثاثه من جذوره، وإطلاقه من نسبته، وجعله حقيقة مطلقة، جعل البالون كرة مصمتة، وأحد الاجتهادات الحقيقية عينها، وبالتالي إعطاء الآخر أكثر مما يستحق وإعطاء الأنا أقل مما تستحق.

٣ - يتم اجتزاء جوانب من الموروث تتفق مع الوفاة وفصلها عن تراثها الذي نشأت فيه وبالتالي رد الكل القديم إلى الجزء الجديد المقروء بعين الوفاة فيتم التعامل مع الأنا بانتقائية يحددها الوفاة.

٤ - الوقوع في التشتت المذهبي والحيرة بين التيارات ومعايير الاختيار والقضاء على التصور الكلي للعالم الذي كان وما يزال أهم سمات الموروث، وطفيان فقايع الهواء وتقجرها على رمال الشاطئ، اقرب إلى الزيد الذي ينهب جفا دونما ينفع الناس.

٥ - تظل معظم هذه المحاولات مرفوضة من الطرفين، من انصار الوفاة وانصار الموروث، ومعزولة عن الواقع وجماهير الأمة، محاولات للنخبة ولكبار الاقلام، مجرد اجتهادات فكرية وأدبية من النجوم الزاهرة في المجتمع المطلعة على آخر ما أنتجه الغرب من فلسفات ومازالت مرتبطة بتراثها وأرضها.

٦ - قد تحل هذه المحاولات ثنائيات الثقافة في أذهان المثقفين كإفراد ولكنها لا تحل الخصومة في المجتمع بين قوتين رئيسيتين فيه: السلفية والعلمانية، ما أسهل أن يتم التوفيق في ذهن حيث الكلمات والألفاظ والمعاني حرة طليقة وما أصعب أن تتم المصالحة والنفوس غاضبة والقوى متصارعة في الواقع. هذه هي الصالة الزائفة للمشروع الحضاري للجيل الحالي وارت عصر النهضة^(١٠).

رابعا :

مستقبل المشروع الحضاري

وانقضت القرن السبعة الثانية كي تنتهي الدورة الثانية للحضارة الإسلامية ويبدأ القرن الخامس عشر كي تبدأ دورة سباعية جديدة تالئة على مدى سبعة قرون قادمة حتى القرن الواحد والعشرين^(١١). ومهمة هذه الدورة التاريخية الثالثة إقالة محاولات عصر النهضة من عثراتها وإعادة الوحدة الثقافية للأمة بين السلفية والعلمانية وتجاوز محاولات التجديد عن الخارج من أجل إيجاد وحدة مضمونية تنبع من مصالح الناس ومتطلبات العصر. فيمكن تطوير الحركة السلفية عن طريق إعادة بناء التراث القديم. ويمكن أيضا تهجيم الحركة العلمانية عن طريق نقد التراث الغربي. ويمكن ثالثا تجاوز محاولات التجديد من الخارج عن طريق للتنظير

الباشر للواقع. ومن ثم تكون مهمة المشروع الحضارى فى المستقبل على النحو الآتى:

١ - إعادة بناء التراث القديم بما يتفق مع ظروف العصر. فقد تغيرت المرحلة التاريخية كلها من عصر الفتوحات الأولى إلى عصر الهزائم المتتالية، من فتح القدس إلى احتلالها، ومن وحدة الأمة إلى فرقتها، ومن الوقوف أمام امبراطوريتى الفرس فى الشرق والروم فى الغرب إلى التبعية للروم الجديد بعد انهيار نظم الشرق، ومن الاستغلال والإبداء إلى التبعية والتقليد ومن الريادة والصدارة إلى التقهقر والتراجع.

كان الوحى حديث العهد فنشأت العلوم المحافظة عليه، العلوم التقليدية الخمسة. وقد استقرت هذه العلوم الآن وحلقت غاياتها فى المحافظة على القرآن، وتدوين الحديث، وظهور التفاسير، وكتابة السيرة، وتلقين الفقه. والآن تبدو الحاجة ملحة إلى إعادة بنائها طبقاً لحاجات جديدة أولوية الواقع على الفكر فى أسباب النزول، والزمان والتطور فى الناسخ والمنسوخ^(١)، التفسير للموضوعى للقرآن لمعرفة التصور الإسلامى للعالم، النقد الداخلى للحديث، لمطابقة واقعته لمتن وليس لصحة السند، التفسير الشعورى والاجتماعى للقرآن وليس التاريخى والفكرى والأدبى والكلامى والفلسفى والعصرى والفقهى، وتحويل السيرة إلى قصة ويطوّل بدلاً من تفصيل صاحبها فى حياتنا حتى انقلب النموذج والقصة إلى عبادة الأشخاص، ثم إعطاء الأولوية للعلاقات على العبادات فى الفقه بعد أن عرضنا المبادئ بما فى ذلك أحكام الضوابط وخلق عانة الميت فى حين عزت علينا أحكام الاقتصاد والسياسة والاجتماع^(٢).

كما نشأت العلوم الثقيلة العقلية فى ظرفها التاريخى الماضى، فى عصر الفتوحات، وظهرت فيها نغمة الزهو والانتصار. كما عكست الصراع الداخلى على السلطة بين المصالح والحكم. ففى علم أصول الدين انتصرت الدولة للأشعرية كقضية رسمية لها، وكفرت للمعارضة الشيعية والخوارج والمعتزلة. ونحن نشكر الآن من ضعف للمعارضة وسلبية الناس وتراكمهم، واعتمادهم على النص، وكثرة القول وقلة العمل، وحصر الإمامة فى قريش أو فى الجيش. إن مستقبل علم أصول الدين مرهون بالانتقال من الأشعرية عتيقة السلطة إلى الاعتزال، المعارضة العلنية فى الداخل، وليس الشيعية المعارضة السرية أو الخوارج المعارضة العلنية المسلحة فى الخارج ليعين السلطة وشرعها فى كل مكان كما هو اختيار الجماعات الإسلامية المعاصرة، والانتقال من الذات والصفات والأفعال من الله إلى الإنسان الكامل، ومن النقل إلى العقل، ومن الجبر والكسب إلى خلق الأفعال، ومن النبوة والمعجزة إلى الوحى القارىضى واستغلاله عقلاً وإرادة، ومن المعاد إلى المستقبل، ومن الإيمان والعمل إلى وحدة النظر والعمل، ومن الإمامة إلى المؤسسات، ومن الفرق الهللكة والفرقة الناجية إلى التعددية والحوار الوطنى^(٣). وفى علم أصول الفقه استقر النص، وأعطيت له الأولوية على الواقع. والآن نعانى من ضياع المصالح، ونشعر بالحاجة إلى ضرورة الاجتهاد من جديد ليس كالمصل رابع من أصول التشريع بل كالمصل أول، يتلو الإجماع ثم السنة ثم الكتاب فى ترتيب تصاعدى بل الترتيب التنازلى القديم. نبداً من الواقع إلى النص كما بدأ القدماء من النص إلى الواقع. فالصلة لا تعارض النص والبداهة بالواقع والزمان المتجدد أقرب

إلى أسباب النزول وإلى الناسخ والمنسوخ. وفى علوم الحكمة لم تعد الثقافة اليونانية هى الوافدة بل الثقافة الغربية التى مازلنا نترجم عنها على مدى قرنين من الزمان دون أن يبدأ الإبداع الفكرى لدينا بعد. فى حين ترجم القدماء على مدى جيلين، حين بن أسحق واسحق بن حنين ثم بدأ الإبداع المستقل عند الكندى والرازي. ومن ثم يمكن إنشاء علوم حكمة جديدة تتعامل مع الواقع الغربى الجديد، وتتقلد من عصر الترجمة والشرح والتفخيص إلى مرحلة الإبداع والتأليف، ومن الإعجاب بفسقراط والفلاتون وأرسطو إلى الإعجاب بديكارى وكانط وميل، ومن الحكمة الثلاثية القديمة: المنطق والطبيعية والإنبيات إلى الحكمة الشعورية الجديدة عالم الشعور وعالم الآخرين وعالم الأشياء. وأخيراً فى علوم التصوف نشكر الآن من سيادة الطرق الصوفية على حياة الناس، والعزلة عن العالم، والإغراق فى الروحانيات. يمكن إذن إعادة بناء علوم التصوف بحيث يعود إلى العالم من جديد بدلاً من الهروب إلى الله، ويضمحل الطريق الصوفى الراسى إلى طريق صوفى أسمى، ومهراج القدس إلى مسار فى التاريخ وتحرير القدس، والمقامات إلى مراحل للتطور، والأحوال النفسية للمتقدمة إلى جمل المجتمع والتاريخ، وتكون الغاية القصوى البقاء وليس الفناء.

ويعد أن توفقت العلوم العقلية الضالصة، ولم تعد نهدى فى العلوم الرياضضية أو الطبيعية أو الإنسانية ونعتمد فى ذلك على العلوم الغربية الوافدة، ولم تشفع لنا دروس تاريخ العلوم عند العرب لأنها مجرد عرض لمآثر القدماء وكأنها تاريخ صرف دون دراية بنشأتها وبدون تطويرها، فكيفنا العزى والفقر. يمكن استئناف عمل

العقل من جديد بعد معرفة الموروث والرافد. فنحن أسعد حظا من القدماء. إذ تعامل القدماء مع الرافد اليوناني والهندي والفارسي ولم يكن لديهم موروث خاص، ونحن نتعامل مع الرافد الغربي وموروثا قديم.

٢ - التحرر من التراث الغربي الرافد الذي أصبح بيدينا من حيث المصدر عن الموروث القديم وإن كان يقوم بنفس الوظيفة وهو الأسر الثقافي للعقل والتبعية الثقافية للذهن، وذلك عن طريق رده إلى حدوده الطبيعية وإرجاعه إلى ظروف نشأته وإثبات تاريخيته ويطهه ثقافة محلية مثل غيره من الثقافات، وأن أسطورة الثقافة الألمانية إنما غايتها الهيمنة على مقدرات الشعوب من خلال السيطرة على أجهزة الإعلام ودر النشر. وبذلك تنتهي علاقة ثقافة المركز بثقافات المحيط، وينتهي مركب العظمة عند الآخر ومركب النقص عند الأنا. ويتوصل الآخر من مصدر للعلم إلى موضوع للعلم، ومن دأرس إلى مدرّس، ومن ذات إلى موضوع كما يتحول الأنا من موضوع للعلم إلى مصدر للعلم، ومن مدرّس إلى دأرس، ومن موضوع إلى ذات. ومن ثم تنتهي التجميعية للغرب، وينتهي عصر الريادة له. وتعود إلى الثقافة الوطنية وحداثتها بين الموروث والرافد، وتحتل الأنا من أسرها مرتين، الأسر للماضي والأسر للمستقبل لصالح الوعي بالحاضر.

يمكن إذن رصد مصادر الوعي الأوروبي، للمصدر اليوناني الروماني وبيان كيف تغلب الروماني على اليوناني فيه، والمصدر اليهودي المسيحي وبيان كيف تغلب اليهودي على المسيحي فيه، والبيئة الأوروبية نفسها وبيان كيف كانت الدعامة المادية للمفسرين الماتيين المطابقين. ويمكن رصد تكوين الوعي

الأوروبي منذ النشأة في العصور الحديثة في القرنين السابع عشر والثامن عشر، ويولوج الذروة في القرن التاسع عشر ثم الوصول إلى نهاية البداية في النصف الأول من القرن العشرين، وبداية النهاية في النصف الثاني منه. لقد بدأ الوعي الأوروبي بثنائية قسّمت على وحدته، نزوع عقلي مثالي إلى أعلى انتهى إلى الصورية والتجريد وفقدان الحياة، ونزوع حسي تجريبي إلى أسفل انتهى إلى المادية والطبيعية الساذجة. وانتهى بمحاولة لرتق الفسق في الظاهريات وفي فلسفات الحياة واعتبار كلا النزوعين يعين للشعور. وتوالت المذاهب الفلسفية بين البداية والنهاية، بعضها من بعض طبقا لقانون الفعل ورد الفعل، من المثالية إلى الواقعية إلى المثالية الجديدة إلى الواقعية الجديدة، من الكلاسيكية إلى الرومانسية إلى الكلاسيكية الجديدة إلى الرومانسية الجديدة. عيوب كل مذهب سابق هي مميزات كل مذهب لاحق، ومميزات كل مذهب سابق هي عيوب كل مذهب لاحق. كل مذهب يهدم ويبنى، وتتوالى المذاهب، ما يتم دمه بالأمس وما ينفق اليوم. وما يتم بناؤه اليوم يعاد دمه في الغد. تكافؤات الألفة، وتساوت المذاهب، وتعاودت الرؤى، فنشأت الصيرة وعم الشك فيها جميعا. وانتهى الوعي الأوروبي إلى التسيب واللاذرية بحسب في النهاية في العسمية. بدأ الواقع الأوروبي غاريا من أي غطاء نظري بعد عصر النهضة وهدم الأغطية النظرية القديمة الوافدة إليه من الكنيسة وأرسطو والعرب. ثم حاولت المذاهب الفلسفية إيجاد أغطية نظرية بديلة لحطها الوعي الأوروبي واحدا تلو الآخر حتى أصبح غاريا من جديد يحاول رد الاعتبار إلى ما هدم أولا. فنشأت الاتجاهات المحافظة فيه كرد فعل على العدمية وأبيدأ ربما

دورة تاريخية جديدة ابتداء من عصر وسيط جديد. وحد بين الواقع والقيمة في البداية ثم فصل بينهما في النهاية فانتظب من التنوير إلى التنوير المضاد، ومن النزعة الإنسانية إلى النزعة العنصرية، ومن التحرر إلى الاستعمار، ومن تحرير العبيد لديه إلى استعباد باقي الشعوب. تكونت العقلية الأوروبية بفعل هذا التطور التسارخي للوعي الأوروبي، عقلية تجزئية لا ترى من الواقع إلا أحد جوانبه ثم ترد الكل إليه. المعرفة إما حسية أو عقلية أو وجدانية وليست كل ذلك في الوقت نفسه. والمذاهب السياسية إما ليبرالية ورأسمالية أو اشتراكية جماعية دون الجمع بينهما. الفن إما شكل أو مضمون، إما للفن أو للحياة حتى ضاعت الحقيقة الشاملة وتاهت بين الأجزاء. وتم تقسيم النشاط الذهني بين الدين والعلم والفلسفة، بين النظر إلى أعلى والنظر إلى أسفل أو النظر إلى الأمام. ونشبت خصام بين الميادين الثلاثة إما الدين وإما العلم وإما الفلسفة^(١٧).

٣ - التنظير المباشر للواقع لتجاوز ثقافة النص وعقلية التاريل ومنهج القراءة إلى رؤية الواقع المباشر، وتنظيره تنظيرا مباشرا دون قراءته من خلال نص مسبق. موروث أو رافد. وبذلك يستمر المشروع الحضاري في إبداع نصوص جديدة وليس فقط في قراءة البدائل. وتعود الحضارة من جديد كما نشأت أول مرة نشأة ثقافية باجتهاد عقلي خالص في ظرف تاريخي مسدد وربما بمشروع توحيد جديد للعالم المتحرر حديثا، شعوب آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية، وصياغة مثل جديدة للعالم خالية من الهيمنة والعنصرية والصهيونية من أجل حوار متكافئ بين الحضارات، وصوار عدل بين الشعوب.

فتعود لأسباب النزول دلالتها، أو أية الواقع على الفكر. الواقع هو الذى يستمدى الفكر، الواقع يسبق الفكر ولا يسبق الفكر الواقع. كذلك يندخ التامسج والمنسوخ ولانته فى التطور والزمان ولتقدم تغير الفكر بتغير الواقع، فالواقع مصدر الخصوبة والحوية والنماء.

ما زالت قضية تحرير الأرض التحدى الأكبر لنا، فالبرغم من أننا عشنا عصر التحرر من الاستعمار المباشر إلا أننا ما زلنا نرزع تحت الاستعمار الاستيطاني فى فلسطين. يحتل مزيدا من الأراضي عاما بعد عام من ١٩٤٨ إلى ١٩٥٦ إلى ١٩٦٧ إلى ١٩٨٢، توسع وراء توسع من إسرائيل النكبة إلى إسرائيل الكبرى، هل يمكن إفساء لاهوت الأرض، وإيهاد العلاقة بين الله والأرض فى علم كلام جديد فى مستقبل المشروع الحضارى «اله السموات والأرض»، «رب السموات والأرض»، «هو الذى فى السماء إله وفى الأرض إله» هل يمكن إقامة فقه للأرض وتفسير للأرض سيرة للأرض وفلسفة للأرض وتصوف للأرض وجغرافيا للأرض، وتاريخ للأرض وليس فقط لغة للأرض وأدب الأرض؟ هذا هو السبيل الأبقي لبقاء سيناء، ولولاء الجد للوطن الأم والتصير القدس والحفاظ على العراق والبوسنة والهرسك ويوريا أمام عدو جعل الله والشعب والأرض ثالثا مقدسا فى إله واحد^(١٧).

ومازلنا نعيش قهر المواطن وكبت الحريات وتعذيب المخالفين فى الراى فى النظم التسلطية. للتحدى أمامنا كيف يمكن صياغة نظرية فى الحرية تبحث عن موقفاتنا فى ثقافتنا ووجداننا، وتحاول تصليها فى الشهادة باعتبارها شهادة على العصر فى فعل النفى «لا إله»، نفى إله العصر للزيفة ثم فعل الإثبات «لا إله» المبدأ الواحد الذى يتساوى

أمامه الجميع، وفى الأمر بالمعروف والنهى من المنكر، وفى الدين النصيحة. وفى نظام الحسبة، وفى الجهر بالحق، فالساکت عن الحق شيطان أخرس^(١٨).

وتزداد قضية العدالة الاجتماعية تأزما بزيادة الهمم الشاسع بين الأغنياء والفقراء. فأغنى أغنياء العالم منا وأفقر فقراء العالم منا. كيف نعمل على تقريب الهوة بين الطبقات، والانتقال من الملكية إلى الاستخلاف، وأن يكون للإنسان حق التصرف بحق الانتفاع وبحق الاستثمار وأيس حق الاكتناز وبحق الاستغلال وبحق الاحتكار. وأن مصالح الناس وأموال الإنتاج كالزراعة (الماء والكلأ) والصناعة (الكار) فى أيدي الأمة، وأن العمل مصدر القيمة وليس المضاريات والعمولات والمسمرة وتجارة المخدرات؟

ولما كنا نعانى من التجزئة والفقرية والخلافات إلى درجة الاقتتال والحروب الأهلية يكون المشروع الحضارى الجديد مشروعا وحدويا بالضرورة، تعبيرا عن التوحيد فى الفكر والواقع، توحيدا بين الشعوب دون فرق فى لون أو جنس أو عرق أو دين. تاريخنا وثقافتنا ولغتنا وأدافتنا ومصالحنا واحدة. وهذا لا ينفي التمدد، فالوحدة هدف ومسير والآراء مختلفة ومتعددة، متعددة فى النظر ووحدة فى العمل.

ولما كنا شعوبيا نتمتع على غيرها فى الغذاء والكساء والسلاح والعلم فإن التنمية المستقلة تصبح هدفا قوميا عاما ومطلبا وطنيا يمحى يتم تحرير الإرادة الوطنية من الضغوط الأجنبية. يتوجه للمشروع الحضارى المستقبلى إلى التنمية المستقلة، تنمية الموارد الطبيعية، المالية والبشرية. أعمادا على الذات. وقد مسخرت الطبيعة لإرادة الإنسان وصالحه. كما استثمر الله الإنسان فى الأرض ليعمرها. المشروع الحضارى

الجديد مشرووع تتمرى بالضرورة يقوم على فعل الإنسان فى الطبيعة واستخلاف الله له فى الأرض.

ولما كنا نعانى من التفريغ فى حياتنا ومن التبعية فى ثقافتنا وسلوكنا فإن الدفاع عن الهوية والأصالة إحدى المطالب الرئيسية للجميع. وبسببه تخرج الحركة السلفية مناهضة للتغريب. الفاصلة هنا ضرورية «لكم دينكم ولى دين» ورفض التقليد والتبعية يساعد على الحفاظ على الهوية. للمشروع الحضارى الجديد يثبت الهوية فى مواجهة التغريب، ويتمسك بالأصالة ضد التبعية.

وأخيرا لما كنا نعانى من سلبية الجماهير وعدم اقتناعها بأى شيء، يفلون لأجله أى شيء فإن الإحساس بالأمانة والرسالة والإعداد للمستقبل يساعد على القضاء على فتور الأمة الذى حاول الكواكبى من قبل القضاء عليه فى «أم القرى»، إن المشروع الحضارى ليس فقط مشروعا فكريا بل هو مشروع للتحقيق من خلال تجنيد الناس له حتى يتحول إلى قوة اجتماعية ومسان تاريخى^(١٩).

إن هذه التحديات الرئيسية فى الواقع فى حاجة إلى تنظير مباشر لها يسمح بالتعبئة فى الفهم والتفسير ومناعج التلطيل والأطر النظرية واجتهاد جميع المدارس والتيارات الفكرية. فالحق النظرى متعدد، والحق العملى واحد كما يقول الأصوليون القدماء. وجهة وطنية واحدة ممثلة لجميع الأطراف قادرة على تحقيق هذا المشروع الحضارى الجديد دون استئثار طرف واحد بالسلطة مع استبعاد الأطراف الأخرى.

من هذه الجهات الثلاث تتم صياغة المشروع الحضارى الجديد. قد لا تكون متساوية فى الأهمية بالضرورة أو ذات

عمق واحد في الوعي القومي. فالتراث القديم أعمق الجبهات الثلاث يمتد أربعة عشر قرناً لوكان إسلامياً، وبضربين قرناً لو كان قبطياً وثلاثين قرناً لو كان مصرياً قديماً، أعماق ثلاثة متداخلة في التاريخ لها مركز واحد هو الوعي القومي كالدوائر المتداخلة في الحاضر، مصر مركز الوطن العربي والعالم الإسلامي وبشمس آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية. وقد تشابعت هذه الجبهات الثلاث من حيث اتساع القاعدة الجماهيرية. فالجبهة الأولى أكثر اتساعاً في قاعدتها الجماهيرية ومنها تخرج الحركة السلفية المعاصرة، والجبهة الثانية أقل اتساعاً، قاصرة على النخبة المثقفة. أما الجبهة الثالثة فهي أقل اتساعاً نظراً لأنها تعتمد على الخطاب السياسي الذي يتقصه التصديق. مازال الفكر غائباً عنه تاركاً مجاله للكذب، الشعر والرواية والقصة ومعاذة الناس.

يستطيع المشروع الحضاري الجديد أن يضع الأمة في سياقاتها التاريخية، وأن يدخلها في نظام العالم والتعامل معه من موقع الندية والاستقلال. كانت الأمة باستمرار في علاقة مع الآخر منذ نشأتها من الشرق والغرب مع الفرس والروم ثم مع التتار والمغول ومع الصليبيين، مع المعسكر الاشتراكي والمعسكر الرأسمالي. ولما انهار الأول بقيت الأمة في علاقة مع الغرب. كانت هذه العلاقة باستمرار عبر التاريخ على التبادل. إذا كانت الأمة في موقع الاستناد كان الغرب في موقع التلميذ كما كان

الحال في عصرنا الذهبي الأول وفي قروننا السبعية الأولى، العصر الوسيط الأوروبي. وإذا كانت الأمة في موقع التلميذ كان الغرب في موقع الاستناد كما هو الحال في عصر التنوير والتدوين وفي قروننا السبعية الأخيرة، العصر الأوروبي الحديث. كل منا لعب دور الاستناد والتلميذ مرتين. نحن إذن على اعتاب ثورة تاريخية ثالثة، من القرن الخامس عشر حتى القرن الواحد والعشرين عندما، ومن القرن الواحد والعشرين حتى القرن الثامن والعشرين عندهم، يتعامل كلانا من موقع الندية. كل منا استناد فيما يعلم وتلميذ فيما لا يعلم. فلا يوجد معلم أبدي يعطى من طرف واحد ولا يأخذ شيئاً، ولا يوجد تلميذ أبدي يأخذ من طرف واحد ولا يعطى شيئاً. المشروع الحضاري الجديد قادر على الحوار بين الحضارات من موقع الندية والتكافؤ وليس من موقع النونية تجاه الآخر الذي يتعامل معنا من موقع التفوق والعظمة. إن المشروع الحضاري الجديد لا تتم صياغته إلا في فلسفة جديدة للتاريخ تجعل الوعي بالفكر وعياً بالتاريخ. ■

هوامش :

- (١) جمال حمدان: شخصية مصر، ثلاثة أجزاء، عالم الكتب، القاهرة ١٩٨١.
- (٢) أنظر كتابنا «من العقيدة إلى الثورة، محاولة لإعادة بناء علم أصول الدين (خمس أجزاء)، مديبولي، القاهرة ١٩٨٨.
- (٣) أنظر رسالتنا الأولى (بالفرنسية) Les Més- thodes d'Exégèse, essai sur la science des Fondements de la compréhension, Im usul al-Fiqh, Le Caire, 1965.

- (٤) أنظر دراستنا «الفارابي شارحاً أرسطو، دالين رشد شارحاً أرسطو في دراسات إسلامية» ص ١٤ - ٢٧٧ الأجل المصرية القاهرة ١٩٨١.
- (٥) أنظر دراستنا «كبرى الإصلاح، دراسات فلسفية» ص ١٧٧ - ١٩٠ الأجل المصرية القاهرة ١٩٨٧.
- (٦) هذه هي حالة خالد محمد خالد، وإسماعيل مطهر، ومحمد حسين، وإبراهيم شكرى ومحمد عمارة.
- (٧) أنظر أزمة التعبير الاجتماعي في «الثرات والتجديد، موقفنا من التراث القديم» ص ٣٧ - ٧١ المركز العربي للبحث والنشر، القاهرة ١٩٨٠.
- (٨) أنظر حوارنا مع محمد عابد الجابري في حوار المشرق والمغرب من مديبولي، القاهرة ١٩٩٠.
- (٩) البوح والواقع، دراسة في أسباب النزول، الإسلام والحداثة من دار الساقى، لندن ١٩٩٠.
- (١٠) أنظر دراستنا «مناهج التفسير ومعالجة الأمة في «الدين والثورة في مصر، الجزء السابع: اليمين واليسار في الفكر الديني» من مديبولي، القاهرة ١٩٨٩.
- (١١) أنظر دراستنا «تاريخية علم الكلام، مجلة الجمعية الفلسفية المصرية، العدد الأول يونيو ١٩٩٢.
- (١٢) أنظر كتابنا «مقدمة في علم الاستغراب»، أدار الفنية، القاهرة ١٩٩١.
- (١٣) God, Community and Land, Theology of Land In Religious dialogue and revolution, pp. Anglo-Egyptian bookshop, Cairo, 1977.
- (١٤) «ماذا تعني شهادة ألا إله إلا الله؟» في «الدين والثورة في مصر، الجزء السابع: اليمين واليسار في الفكر الديني» ص ١٤٧ - ١٦١.
- (١٥) أنظر دراستنا «الفكر الإسلامي والتخطيط لدوره المستقبلي» دراسات فلسفية ص ١٩١ - ٢٧٧ الأجل المصرية ١٩٨٧.

المواجحات

١٦ أيدولوجية الكنيسة الجديدة ، ارنوسير. ترجمة: كاميليا صبحي.

١٧ القرآن والإنجيل ، ترجمة: هالة عصمت القاضي.

أيديولوجية الكنيسة الجديدة

أرنو سبير
ترجمة: كاميليا صبحي

قام البابا يوحنا بولس الثاني (بابا الفاتيكان) مؤخراً بالقاء كلمة حملت العنوان «بهاء الحقيقة»، وقد وجهها في المقام الأول إلى أساقفة العالم أجمع، وقد صدر النص بالفرنسية عن دار نشر «مام - بلون Mame - Plon» التي أصدرت العام الماضي «عقيدة الكنيسة الكاثوليكية».

وقد نُشر النص عدة مرات مع تعليقات اختار كل ناشر أن يلجأ إلى أحد المختصين لكتابتها، ونحن هنا ننشر ما قام الكاتب الفرنسي «أرنو سبير» بتلخيصه من هذه الرسالة والتعليقات عليها، كما نُشر مختصره لحديث أدلى به البابا لنائب في الحزب الجمهوري الأوروبي يرى «سبير» أن له الأهمية نفسها، ثم تقيمه هو لهذه الآراء التي يراها جزئية وغير موضوعية.

هنا نص «أرنو سبير»

فأستهل البابا الرسالة بتمهيد يؤكد فيه على أن وظلمات الخطايا أبداً لن تحجب عن الإنسان ضياء الرب الخالق. وسوف يبقى دائماً بقلب المخلوق حنين للحقيقة المطلقة. وتمنح لتسامم وكمال معرفته بخالقه. «وبعد أن أبرزت الرسالة للمدى العالمي لتتساءل التالي: ما العمل، وكيف السبيل إلى تبين الخير من الشر؟ أكد البابا اعتزام الكنيسة الرد على تلك التساؤلات الخالدة الخاصة بمعنى الحياة الحاضرة والمستقبلية التي تؤثّر

الإنسان، بما يتوأم وكل جيل من الأجيال».

ويعرض البابا يوحنا بولس الثاني في الجزء الأول لرواد المسيح الخاصة بالمسائل الأخلاقية. فقد جاء في الفصل التاسع عشر من إنجيل سان ماثيو أن شاباً لنا من المسيح وقال له «سيدى، كيف السبيل إلى حياة أبدية؟» فلجابه المسيح: «تأمل الوصايا فهى سبيلك إلى الحياة» (...) ولما استمر الشاب على إلحاحه أجابه المسيح «إن أردت بلوغ الكمال، فاذهب، وبع ما تملك، وقدمه هبة للفقراء فيكون لك كنزاً فى السماء. وبعد ذلك، عد واتبعنى.» وقد علق البابا يوحنا بولس الثاني طويلاً على ما تعنيه عبارة «اتباع المسيح» و«الرغبة فى بلوغ الكمال».

أما الجزء الثانى فيتناول الكنيسة ويبين بعض الاتجاهات اللاهوتية الخاصة بالأخلاقيات المالية. وكان محور التفسيرات عبارة لالقديس يوحنا «ستعرفون الحقيقة ويمتدحون سوف تحرركم».

أما عنوان الجزء الثالث فهو «الاختيار الأساسى، والسلوكيات الواقعية»، فالحرية التى سبق وتحدث عنها يجب ألا تكون «باعثاً على إشباع الرغبات الجسدية».

ويعرف الجزء الرابع بـ «فضائل الأخلاق الخاصة بحياة الكنيسة و بحياة العامة». وقد تجنب النص الخوض فى المسائل الخاصة ولكنه تناول القضايا الأساسية التى تتركز عليها أخلاقيات الكنيسة الكاثوليكية. بيد أنه من خلال الاستدلال بنصوص قديمة جند البابا إدانته «لجميع جرائم القتل والإبادة الجماعية لطائفة أو لشعب، كما أدان الإجهاد وقتل الرحمة للمرضى الميؤس من شفائهم والانتحار العمد.

كذلك وصف «التعذيب سواء كان نفسياً أو جسدياً، والعبودية، والدمارة وتجارة الرقيق الأبيض من نساء وشباب «بناتها» ممارسات دنيئة. كما عاد ليرصف استخدام موانع الحمل بأنه فعل يتطوى على سوء».

صحيح أن الرسالة الباباوية «بهاء الحقيقة» لا تعرض لأمر جديدة خاصة بالتعاليم المسيحية العالمية الجديدة ولكن الحرص على إقامة الحق والتواجب الخاص بكل فرد على أساس الوصايا، وكذلك على أساس احترام كرامة الإنسان، كان الأساس الذى قامت عليه الرسالة.

رود فعل حول

الرسالة الباباوية

وفى أعقاب نشر رسالة البابا يوحنا بولس الثانى، أدلت بعض الشخصيات الكاثوليكية بوجهة نظرهما وكان من بينهم: أنثرى لكارنب الأسقف بيارسالية فرنسا وعضو لجنة عالم العمال براهي فقال «فى سبيل حرية مسئولة» «إن رسالة يوحنا بولس الثانى كما عرضتها وسائل الإعلام تكاد مرة أخرى أن تصدم الضمائر. بينما هى تذكرة تحض على احترام الحياة، واحترام الآخر فى شتى مناحى العلاقات الإنسانية. إلا تتضمن عودة للتمسك بالكرامة الإنسانية وبمعنى أن تكون إنساناً؟ أن الله لا يدين. وإنجيل يسوع هو إنجيل محرر. والنص يحث على العودة إلى قيم تربوية تكون فيها للحرية حرية مسئولة. هذه هى الرسالة المسيحية التى تدعو إليها الكنيسة من جديد. فهى تدعو إلى حرية يشعر فيها الشخص بمسئوليته إزاء نفسه، حرية مسئولة، من أجل حب أصيل، ومن

أجل تطبيق الحقوق الواجبة لجميع البشر. الا يجد بنا إذن فى ظل الأوضاع السائدة فى مجتمعنا أن ننبع تلك القيم؟

لغة صعبة :

أما الأسقف جاك جايو، أسقف إيفر، فكان رآه أن التحدث عن القيم الأخلاقية على الصعيد الشخصى أو العام هو أمر أقر بأهميته الجميع. أما ما تفكر إليه حقاً فهو وجود مثال تحذى به. وقال «غالبا ما يصعب الدفاع عن الكرامة الإنسانية، وأشك أن تأكيد الرسالة على الأخلاق المعروفة لنا تصامم والتى تفرض نفسها على الجميع وكذلك تأكيد على أهمية الإحساس بامتلاك الحقيقة هو أمر يعنى شيئاً عند العامة. كنت أفضل لو أن الرسالة الباباوية جاء فيها أن الكنيسة تسعى إلى تطوّر مع الناس، وأنهم تسلم بضرورة البحث عن مفهوم التطور فى مجال حقوق الإنسان، وعن المخاطر التى تتكشف الأخلاق. إننا نشهد بالتجديد عصراً يعطى قيمة للمسئولية الشخصية وأدور الضمير. لذا، كم كنت أتمنى لو أن البابا تحدث بشكل مختلف حتى يصغى إليه أكبر عدد من الناس. إنه حديث صعب. والرسالة صعبة، وكنت أتمنى لو أن كلمة البابا حملت بشري سعيدة لنا جميعاً، نحن الذين نواجه قدراً متزايداً من الصعوبات فى سبيل الدفاع عن الإنسان. إن التحذيرات لا تكفى دائماً من أجل التطور بحرية.

صرخة ونداء :

وفى حديث نشر كاملاً بمصحف «الكروا» صرح جوزيف ديال مطران

مدينة روان رئيس المؤتمر الأسقفي بفرنسا قائلا «إننى اعتبر هذه الرسالة بمثابة صرخة ونداء. فالأمر يتعلق بمستقبل الإنسان وبمستقبل مجتمعنا. لقد طرحت الرسالة تساؤلات مهمة وتضمنت عدة عناصر للإجابة على بعض القضايا الرئيسية التى تتمثل فى البحث عما هو الأفضل بالنسبة للإنسان، وعن السلوك الذى يجب أن يتنجه كى يهنا ويحقق ذاته الإنسانية. والرسالة تتساءل أيضا، ألا يوجد حقيقة بالنسبة للإنسان، والا يجب عليه أن يرجع إليها؟ إن الحياة فى كنف مجتمع ستبقى حياة وإمية فى ظل غياب معايير موضوعية يتفق بشأنها الجميع. على أن تكون تلك المعايير الأخلاقية صالحة لكل وقت وزمان وللجميع، ذلك هو السبيل الوحيد الكفيل بضمان إرساء أسس أخلاقية صالحة لاستثمارية الحياة على الصعيد القومى والدولى. ولقد ذكر البابا أن الشمولية إنما تتولد نتيجة لإنكار الحقيقة، بمعناها الموضوعى. فإن غابت الحقيقة البينة أو الطاعة التى يكتسب بها الإنسان هويته الكاملة فلن تبقى أى مبادئ أكيدة تكفل إقامة علاقات عادلة بين البشر. إن ما أراد أن يقوله لنا ببساطة هو أنه إذا نصب كل واحد منا نفسه حكما يحدد الخير والشر فسوف يفرض حينئذ الألقى قوانينه على الأضعف (..)

إن التصور الذى يعرضه البابا لمفهوم الحرية قد يصيب القارئ غير المعتاد على تلك النوعية من الإشكاليات بالهجرة. ومن الناحية الفكرية تحدثت الرسالة البابوية عن الحرية بأسلوب لا مآخذ عليه

غير أن النص يمر مروراً سريعاً على قضية الإيمان، دون أن يساير الذين يجتهدون فى بحثهم العقلانى عن دراسة فلسفية لحرية الإنسان(..)

ضيق عميق :

وشرح ببير آيت ملران مدينة بورجو على صفحات جريدة الفيجارو التحنيات التى يعرض لها هذا النص الذى يفسره بدوره بأنه «صرخة حزينة»، فقال «هناك رغبة عارمة لتبيين الخير من الشر وحزن عميق منتشر بين الناس باكثر مما قد يبدو لنا. ولتحديد هذه المعايير وتوصيل تلك الرغبة فإننا نحتاج إلى بعضنا البعض. لقد ذكرت الرسالة أن الأساقفة والقساوسة ومن يقومون بتدريس علوم الدين المسيحى من خلال المحاضرات والكليات الكاثوليكية هم من بين الأشخاص الذين تقع عليهم مسئولية خاصة جدا. وأمام حجم وضخامة الضيق الذى يجتاح النفوس فلا مفر من إعادة النظر فى الأساليب المتبعة فى التبصير بأمور الدين. إننا نستطيع بالطبع أن نستشف الأزمة الأخلاقية لتلك المحنة التى يمر بها من لا يستطيعون نتيجة لمعوقات كثيرة التعرف على الخير والتباعد. إن التحدى الذى تقيمه الرسالة يتمثل فى ضرورة عدم إضفاء صفة الشرعية على تلك الأزمة بتربيتنا وشكنا وعدم قدرتنا على اتخاذ قرار نحن الذين يفترض منا تقديم العون والإجابة عن التساؤلات. إذ ما الذى تسعى إليه الرسالة؟ إن ما تريده هو تجنب أن تصبح الأزمة الأخلاقية أزمة أخلاق. فالنص هو بمثابة صرخة حزن أطلقها البابا.

باسم المبادئ العظمى:

أما الأب للمجل جان أيف كالفر، رئيس تحرير مجلة «إيتود» Etudes والمساعد السابق للأب الرئيس العام للميسوعيين، فقد أربب لنا عن أحاسيسه فقال «إن تلك الرسالة تهدف بالدرجة الأولى إلى إجراء مناظرات متخصصة بين علماء الدين المسيحى المهتمين بالأخلاق، وخاصة بين الأمريكين منهم والألمان. فالرسالة تشير إلى تلك المناظرات بصورة مباشرة للغاية وبعبارات خاصة بهؤلاء المختصين. إننا هنا إذن بصدد مناقشات خاصة بتلك المدارس وبالتالي هى ليست موجهة بصورة مباشرة للعامة. لقد كانت الرسالة البابوية التى قدمت منذ عامين فى أعقاب أحداث أوروبا الشرقية والتى أثيرت فيها قضايا التحرر أكثر قربا من عامة الشعب. أما فيما عدا هذه النقطة فإن الرسالة وهى تتحدث عن الأخلاق فإنما تسعى لمناقشة الأفكار التى تهم البشر جميعا. وعلى الرغم من أن النص يركز على الإنجيل وعلى الأخلاق المسيحية إلا أنه يفترض أن الأخلاق واحدة بالنسبة للناس كافة.

وإذا أردنا أن نلخص ما أردت الرسالة توصيله فعلينا أن نذكر أنها مبادرة من إنسان يشعر أن مجال الأخلاق هو غالباً مجال نسبى غير موضوعى لذا فهو يشعر بالحاجة إلى التأكيد على أن هناك رغم ذلك بعض الأمور المتفق عليها، ويمكننا بالطبع أن نتجادل حول تعارض الحقيقة والحرية. إن الإنسان الأخلاقى يتمتع بالطبع

بالاستقلالية ولكن حريته تلك تخضع لمعيار ما، فهي ترجع إلى الفضليات يحددها، وهذا هو نوع الأساس الذي تقوم عليه الرسالة. إن أحد الصعوبات الخاصة بها تتمثل في انحيازها للمبادئ العليا.

شجاعة:

وسعينا إلى الأب ستانيسلاس بروتان عضو جماعة الباسيونست - Pas-Sionistes، أحد الأنظمة التابعة للسلطة الكنسية بصورة مباشرة، والأستاذ القديم لمادة الفلسفة بالمعاهد الكاثوليكية بباريس ولين، وهو يرى «أنها رسالة ذات طابع خاص حيث إنها تمس بالتحديد الجانب الفلسفي».

«إن مواقف البابا تقسم بالشدة، فهو يهاجم علماء في الدين المسيحي لا عرفهم. أما موضوع الرسالة فيتعلق بالأخلاق الأساسية. وبالنسبة إلى أود أن أوثر بالإنجيل ولكن الإنجيل يتناول الفلسفة بصورة عابرة ولعله الأمر الذي يختلف بشأنه الجميع. إنني لا أشك في مدى إخلاص وصدق يوحنا بولس الثاني كإنسان، فهو شخص يثقني التحسيف. وفي هذا الصدد ذكر أمبرتو إنكو مؤخرًا أنه، بعيداً عن القضية الحقيقية تبقى هناك الفضليات، وقد يموت المرء من أجل أمر يفضل. أما بالنسبة للبابا، فقد أكد مجدداً على ضرورة وجود اختيار مطلق، لأنه إذا انحصر الأمر فيما هو أفضل وجب احترام رأى الآخر. ويمكننا أن ننقص أو نضيف إلى قائمة الفضليات ولكنه ليس من حقنا أن ندين تماماً وبلا تحفظ موقف ما.

ولكنني مع ذلك تأثرت ببعض المواقف، فالذين ماتوا، لم يموتوا من أجل تقصيلهم لبعض الآراء وإنما هي مشكلة قديمة ملموسة تدعونا للتفكير. وجدير بالذكر أن البابا يتمتع بذوق من الشجاعة. فلقد انتابه الفرع مما حدث في موسكو إلى الحد الذي جعله ينسى أنه مازال هناك ماركسية لم تستلم بعد.

البابا ينتقد

تجاوزات الراسمالية:

وقد أدلى البابا يوحنا بولس الثاني في الرابع والعشرين من أكتوبر الماضي في الفاتيكان بمدينة إلى السيد جاس جاوورنسكي، النائب الأوروبي المنتخب في الحزب الجمهوري الإيطالي، وهو من أب بولندي وأم إيطالية. وقد نشر هذا الحديث يوم الثلاثاء الموافق الثاني من نوفمبر الماضي في صحيفة ستامبا Stampa ونقلته العديد من الصحف الغربية.

تناول البابا في لقائه بعض الموضوعات التي استفاض في الحديث عنها مرات عديدة من قبل منذ أن أنهارت الشيوعية، وخاصة في رسالته قبل الأخيرة التي نشرت عام ١٩٩١ والتي أكد فيها على أنه ينبغي ألا يسهم فشل النظام الجاهلي في قبح ظلم النظام الراسمالي، ومنذ ذلك الحين وتطورات الموقف في بولندا وقول أوروبا الشرقية قد أكدت مغاوبه مما يفسر سر انتقاداته الشديدة للبيرالية الاقتصادية التي سوف نلاحظها من خلال المقتطفات التالية من حديثه مع جاس جاوورنسكي.

عن نجاح بعض العناصر الشيوعية السابقة في بولندا، قال يوحنا بولس الثاني مفسراً «إنها ليست عوبة

للشيوعية بمعناها التقليدي، وإنما هو رد فعل ضد عدم فاعلية الحكومات الجديدة، وليس في هذا ما يثير الدهشة فالتطبيق السياسية الوحيدة القائمة منذ خمسين عاماً كانت شيوعية. (...) أما الباقون الذين يطلقون عليهم حالياً «الوسطاء» أو «اليمين» فلم يكونوا مؤهلين للحكم، لأن الفرصة لم تتيس لهم أبداً.

أما عن محصلة التجربة الشيوعية قال «لقد كانت محاربة نظام شمولي ظالم يدعى أنه اشتراكي شيوعي أمراً مشروعاً، ولكن علينا اليوم أن نقيم هذا النظام بصورة أكثر تمحيذاً ووضوحاً وموضوعية». وأضاف مستعيناً بكلمة للكون الثالث عشر يقول فيها إن هناك «بعض الحقيقة في البرنامج الاشتراكي». وتابع «إن الذين يغالون في الدفاع عن الراسمالية يميلون إلى غض البصر عن بعض النقاط الإيجابية في النظام الشيوعي والتي تشمل في مكافحة البطالة، والاهتمام بالفقراء (...) ففي ظل النظام الاشتراكي كان هناك انشغال بالقضايا الاجتماعية.

وتحدث البابا عن الأزمات الحالية التي تمر بها أوروبا فنفى أنه رحب بتدخل عسكري في البوسنيا. وعاد فاتفذ الموقف التقليدي للكنيسة من تلك القضايا والذي يتصل في أن الحرب الوحيدة العادلة هي الحرب الدفاعية. وأضاف أنه «ينبغي حرمان المعتدي من قدرته على إلحاق الضرر بالآخرين فقط في حالة وقوع اعتداء». وقد فسر يوحنا بولس الثاني هجومه على تدخل الحلفاء عسكرياً خلال حرب الخليج عام ١٩٩١ بأن الهدف من تلك الحرب كان «هدفاً تاديبياً».

ثم ذهب في حديثه إلى الأزمة الاقتصادية والاجتماعية في أوروبا فقال «في تقديري أن للمشكلات الكثيرة

والخطيرة التي تؤرق أوروبا والعالم أجمع سواء كانت اجتماعية أو إنسانية إنما ترجع إلى حد ما في الأصل إلى مظاهر انحلال وتدنّي الرأسمالية. وهو لا ينفي أنه لم يعد هناك وجه تشابه بين رأسمالية عصر ليون الثالث عشر ورأسمالية اليوم بفضل الحركات النقابية. ولكن، على الرغم من ذلك هناك بعض الدول التي مازالت تطبق هذا النظام على حالته الأولى كما كان عليه بالتقريب خلال القرن الماضي.

وقد أعرب البابا عن خيبة أمه إزاء التطور الذي ألت إليه المجموعة الاقتصادية الأوروبية. «إن كل شيء يبدو إلى اليوم وكأنه لم يعد هناك تقريبا أي بعد سوى البعد الاقتصادي. وفي ظل هذه الظروف فإنه يقع على عاتق الكنيسة مهمة صعبة ولتحد حقيقى، وهو الدفاع وتنمية بعض الأبعاد القيم الأخرى التي أصبحت اليوم مشيئة».

وردا على سؤال بشأن البحث عن منهج جديد يكون وسطا بين الشيوعية والرأسمالية أجاب أنه لم يعد لهذا التساؤل اليوم من معنى، «فالشيوعية باتت بفضل ماساوى، أما بالنسبة للرأسمالية فقد أكد يوحنا بولس الثانى. أن «مبادئها الأساسية تتوافق والمذهب الاجتماعى للكنيسة» غير أن ذلك لا يعفيها من مسئوليتها عن تجاوزات كثيرة من ظلم واستغلال وعنف. وقال «لقد تدهشت الرأسمالية وعلينا أن ندين تلك التجاوزات».

وأضاف قائلا «إن القائمين على الحكم في هذا العالم لا ينظرون غالبا بعين الرضا إلى بابا من نوعى هذا بل إنهم قد يناصبوه العدواة بسبب موقفه من بعض القضايا الأخلاقية حيث إنهم يريدون حرية كاملة فى ممارسة الإجهاد واستعمال موانع للحمل

والطلاق، وتلك مواقف لا يستطيع البابا أن يقربها، ذلك أن رسالته هى الدفاع عن الانسان بكرامته وحقوقه الأساسية.

مستقبل الأخلاق

إن الصدى الكبير الذى أحدثه صدور الرسالة العاشرة للبابا يوحنا بولس الثانى فى وسائل الإعلام الغربية إنما هو خير دليل على حقيقة المشكلة الحضارية التى تواجهها الإنسانية جمعاء فى نهاية هذا القرن. فهل أصبحت المشكلة تتعلق بالقوة المتزايدة للحال على الأسواق بصورة لم تعد مقبولة أخلاقيا؟ إن نص الرسالة لم يعلق تقريبا على تلك السيطرة وإنما يركز على إهدار قدرات الرجال والنساء والشباب فى أنحاء الكرة الأرضية ويغوص فى عالم أصبح فيه الفقر وسوء التغذية والعنف من الظواهر الجماعية، وأعضاء الإنسان والأطفال والنساء مهمل مضارية. وشعوب كاملة فى سبيلها إلى الفناء. أن اغلب المخاطر التى تولدت عن ذلك الوضع قد بدأت تتخذ بعدا عالميا. ومن هنا جاءت هذه الرسالة. ولكن مازال البحث عن أصل وجذور تلك المشكلات للأسف مجرد نوايا حسنة.

وفى ظل هذه الأزمة فمن الطبيعي أن يواكب غياب الرؤية المستقبلية تساؤل عميق حول قيم هذا العصر ولذا حين تتعامل البابا يوحنا بولس الثانى عن الأسس التى يجب أن ترتكز عليها الأخلاق الكاثوليكية فإنه أراد أن يعبر بطريقة عما يؤرق الإنسانية جمعاء. وفى أعقاب فشل النظام الاشتراكى المتسلط اجتاحت الشعوب ضيق عميق وانتابها إحساس بمدى عجز الليبرالية المبالغ فيه عن إيجاد أية حلول فعالة لاحتياجات الإنسانية ونحن على أعتاب عام ألفين.

وإزاء ضخامة تلك التساؤلات فإن الإجابات التى حملها إلينا رئيس

الكنيسة الكاثوليكية تبدو جزئية وغير موضوعية وهو أمر نأسف له. ألا تهدف الرسالة إلى حصر التحرر الإنسانى فى مفهوم مؤيد عن الحرية. إن الكنيسة الكاثوليكية لن تستطيع أن تتبرا مكانتها التى تؤهلها لتحقيق مزيد من العدالة على الأرض عن طريق إقصاء المعارضين لسياساتها من بين صفوفها. بل إنما لتتساقط إذا ما كانت تلك الرسالة باتخاذها موقفا معارضا إزاء تصادم الرغبة فى أن يفكر كل واحد لنفسه وأن يتشكك فى جميع الأيديولوجيات «الجاهزة»، فإنها لا تسير فى اتجاه مخالف لروح التكاثر التى تقتضيها خطورة الأزمة؟ وإذا تجاوزنا عن مفهوم الحرية الذى يدعو إلى ضرورة تقبل الأمر الواقع، فكيف لا ترتاب فى موقف البابا لن يسهم فى وضع غلالة على أعين الناس وحرمانهم من إمكانية اتخاذهم لقراراتهم الخاصة بأعيانهم البنيوية. وهو أمر وارد بالفعل. ثم، إن تحت تلك العمدة إلى المحظورات الأخلاقية والقيود التى تمس حرية التصرف فى أنفسنا وفى أبداننا أصحاب العقلية الرجعية على التمسك بأرائهم؟

إن ما أعريت عنه شخصيات كاثوليكية عديدة فى فرنسا من أن المبادرة البابوية صرخة ونداء يجب أن تأخذ بجديته ويعين الاعتبار، دونما تقييم لما جاء بها، إنما يثبت أن هناك تفرد فرنسى داخل الكنيسة. وهذا يفتح جدالا حول القيم الأخلاقية التى يطليها عصرنا. وفى ظل هذا الوضع يتعين أن ننقذ بوضوح على أنه فى لحظة ما من المستقبل الاجتماعى يجب أن يسبق الإنسان المادة فى الإسمية ويجب أن تعلى الأولوية للاحتياجات الإنسانية على التطلعات المادية. ■

القـــرآن والإنجيل

ترجمة : هالة عصمت القاضي

الهجمة الشرسة التي نجد آثارها عديدة لها في الغرب ضد «الإسلام» و «المسلمين»، تجد هناك أيضاً، من يحاول التصدي لهاء، من بين الغربيين، بأسلوب واع، يرى أن هذه الفكرة المسبقة عن الإسلام، التي تثير مخاوف ورهبة الكثيرين من الغرب ناتجة عن جهل عميق بحقيقة الدين الإسلامي، إذ إن الطابع المادي للقانون الإسلامي يعتز فهمه على العالم الغربي.

هنا ترجمة حرفية للفصل الثامن من كتاب الباحث الفرنسي «

«المعنون»

l'eglise catholique et
l'Islam Père Michel Jelong

د. هالة عصمت القاضي

ق يؤمن اليهود والمسلمون
والمسيحيون أن الله عز وجل
هو خالق الكون وأنه يمثل المصدر
الأساسي للقيم الأخلاقية المشتركة بين
الاديان الثلاثة وأنها سبغت إليه يوم
القيامة . ولكن هناك بعض الأمور التي
تختلف فيها الديانات الثلاث.

فالديانة اليهودية تؤمن بأن عيسى
ليس هو المسيح، وأن محمداً ليس خاتماً
الأنبياء، في حين يرى المسيحيون أن
الديانة اليهودية قد مهنت للديانة
المسيحية، ولكنهم لا يؤمنون سوى بدور
عيسى وحده في إنقاذ البشرية. أما عن



المسلمين فهم يعترفون بالديانات السماوية السابقة ولكنهم يقرّونها على ضوء فهمهم للقرآن الكريم .

وعلى ذلك فإن من الطبيعي أن يكون هناك نوع من الاختلاف في وجهات النظر بين أتباع الديانات الثلاث على مر العصور المختلفة، ولكننا نرى الآن أن أوجه الخلاف بين الأديان تقل كثيراً عن النقاط التي يلتقون فيها، وفي الوقت الذي أصبح من السهل فيه دراسة أوجه التشابه بين الأديان المختلفة نجد أن هناك بعض المعتقدات التي تقف دائماً في طريق المصالحة التامة بينهم.

على سبيل المثال فإن الكنائس المسيحية ترى أن عيسى هو الكمال التام والنهائي للديانات السماوية، وبالتالي فإنها لا تترفع بقيمة الديانة اليهودية، ولا بالأصل الإلهي للقرآن الكريم فعلى أن المسيح هو الكلمة الإلهية الأخيرة والكاملة هو أن اليهودية لا أهمية لها وأن الدين الإسلامي أساسه البشر وأنه لا يمثل كلمة الله عز وجل، وقد صرح بعض المسيحيين بجرأة شديدة في الماضي: أن الشعب اليهودي مصاب باللعنة وأنه يهدم أساس الدين، وأن النصوس القرآنية في آيات شيطانية ما دامت تعارض الكنيسة ونحن لا نتفق معهم بالطبع حول هذا المفهوم، ولكننا نقف في حيرة أمام سؤال هام هو: هل القرآن الكريم كتاب مقدس؟

وقد حاولنا الإجابة عليه من خلال دراسة عدة مسائل تتعلق بالانتماءات والاختلافات الذهبية التي توجد بين الديانة المسيحية والدين الإسلامي .

منزلة عيسى عليه السلام في الدين الإسلامي

يمكن الخلاف الأساسي بين المسلمين والمسيحيين في نظرتهم لسيدنا عيسى عليه السلام: فهو يمثل بالنسبة للمسيحيين العناية الإلهية، فإله عز وجل خلق الإنسان وهو يمته ثم يبعثه من أجل سلامة العالم. والإنجيل هو رسالة الله التي وعد بها الرسل في الكتب المقدسة والتي اختص بها ابنه عيسى طبقاً لقول القديس بولس Paul.

أما عن المسلمين فإن عيسى عليه السلام يمثل مكانة رفيعة وسامية بين الرسل ولكنه ليس ابن الله. وبالرغم من هذا الاختلاف فإن الكثير من الآيات القرآنية تتحدث بإيجال عن مولده ورسالته وطهارته بما يؤكد أن عيسى عليه السلام يربط بين المسلمين والمسيحيين أكثر مما يفرق بينهما مثل قوله تعالى من سورة آل عمران:

« يا مريم اقنتي لربك واسجدي واركعي مع الراكعين - ذلك من أنباء الغيب نوحيه إليك وما كنت لديهم إذ يلقون أقلامهم إيهام يكلل مريم وما كنت لديهم إذ يختصمون - إذ قالت الملائكة يا مريم إن الله يختارك بكلمة منه اسمع المسيح عيسى ابن مريم وجيهاً في الدنيا والأخرة ومن المقربين - ويكلم الناس في المهد وكهلاً ومن الصالحين - قالت رب أنى يكون لى ولد ولم يمسسني بشرٌ قال كذلك الله يخلق ما يشاء إذا قضى أمراً

فلإنما يقول له كن فيكون ، ويعلم الكتاب والحكمة والقرآن والإنجيل صدق الله العظيم

وإذا كان القرآن يؤكد على ولادة عيسى عليه السلام من السيدة مريم العذراء وعلى أنه رمز للطهارة وأنه شخصية مميزة في العالم أجمع إلا أنه يرى أنه بشر مثلكنا ويؤكد على الوحدة المطلقة لله عز وجل في قوله تعالى من سورة مريم :

« والسلام على يوم ولدت ويوم أصرت ويوم أبثت حياً، ذلك عيسى ابن مريم قول الحق الذي فيه يمترون - ما كان لله أن يتخذ من ولدٍ سبحانه إذا قضى أمراً فلإنما يقول له كن فيكون»

صدق الله العظيم

وكذلك أيضاً في قوله من سورة التوبة :

« اتخذوا أحوالهم ومبانيهم أرباباً من دون الله والمسيح ابن مريم وما أمروا إلا ليعبدوا إلهاً واحداً لا إله إلا هو سبحانه عما يشركون» « صدق الله العظيم

وكذلك نجد أن المسلمين يسترون بمكانة سيدنا عيسى والسيدة مريم إلا أنهم لا يتفقون مع الديانة المسيحية في تقدسها الشديد لهما وفي إيمانها بالمكانة الرفيعة التي يحظيان بها والتي تماثل مكانة الله عز وجل ... فالمسيحيين ببساطة شديدة يحاربون فهم رسالة عيسى عليه السلام على ضوء ما ذكر عنه في القرآن الكريم .

موقف الدين المسيحي من القرآن الكريم

القرآن الكريم كتاب مقدس تعجز عن التعبير عن مكانته في حياة المسلمين. فمُنذ أكثر من ثلاثة عشر قرناً من الزمان نجد أن هذا الكتاب يمثل المصدر الأساسي للتعاليم الروحية القائمة على الإيمان بالله وعلى الصبر والشير وتحقيق العدالة. أما عن سيدنا محمد عليه السلام فإنه يحظى بمكانة رفيعة في نفوس المسلمين لأنه الرسول الذي حمل الرسالة الإلهية؛ بالإضافة إلى ذلك فإنه مثال يحتذى به في الأمانة والنزاهة كما جاء في قوله تعالى من سورة الأحزاب:

«يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ إِنَّا أَرْسَلْنَاكَ شَاهِداً وَمُبَشِّراً وَنَذِيراً. وداعياً إلى الله بإذنه وسراجاً منيراً. ويشير المؤمنون بأن لهم من الله فضلاً كبيراً. ولا تطع الكافرين والمنافقين ودع أذاهم وتوكل على الله وكنى بالله وكياً»

صدق الله العظيم

وكذلك في قوله تعالى من سورة الاعراف :

« كتاب أنزل إليك فلا يكن في صدرك حرج منه لتندرب به وذكرى للمؤمنين. اتبعوا ما أنزل إليكم من ربكم ولا تتبعوا من دونه أويلاء قليلاً ما تذكرون»

صدق الله العظيم

وفي هذا الصدد يجب أن نتساءل عن موقف الكنيسة من الآيات القرآنية، لأن أي مسيحي مؤمن بدينه لا يمكن أن يتخذ نفس موقف المسلم في إيمانه برسالة محمد عليه السلام، وبأنزل فإن أي مسلم لا يستطيع أن يشترك المسيحي في إحساسه العميق بمهمجة عيسى عليه السلام.

وفي الواقع فإن المسلمين جميعاً يقسمون سيدنا عيسى، ويعترفون بالكرامات العظمى الذي قام به وبرسالته المقدسة ... فهل يمكن للمسيحيين بالتالي، أو بالأحرى : هل يجب عليهم أن ينظروا إلى القرآن على أنه كلمة الله عز وجل وإلى سيدنا محمد على أنه نبي الله دون أن يس ذلك عقيدتهم الدينية ؟

ولكن نحاول الإجابة عن هذا السؤال الهام بالنسبة لمستقبل العلاقات بين الأديان، يجب أن نذكر نقاط الالتقاء الروحية والأخلاقية بين القرآن الكريم وبين الإنجيل، فهناك روابط عامة مشتركة بينهما. يجدر بالذكر أن محاولة اكتشاف هذه الروابط كانت كلفة بتجنب الكثير من الحروب الدينية على مدى العصور المختلفة .

التقارب الروحي بين الأديان

أول ما يربط بين الديانتين هو الاعتقاد بأن الرسل هي التي صرحت الناس بوجود الله عز وجل وأنه قد اختارهم من أجل تبشير البشر وتحذيرهم من العصيان وأنهم جميعاً لقوا مصارفة قوية وصلت إلى درجة الاضطهاد والتعذيب وهناك آيات قرآنية، وكذلك عبارات وردت في الإنجيل والتوراة ذكرت فيها المهن التي واجهت الرسل جميعاً من أجل تبليغ رسالتهم للبشرية مثل قوله تعالى من سورة البقرة:

«لقد أتينا موسى الكتاب وقلنا من بعده بالرسل وأتينا عيسى ابن مريم البشير وأيناه بروج القدس أفكلما جاءكم رسول بما لا تهوى أنفسكم استكبرتم ففريقاً كذبتم وفريقاً تقتلون»

صدق الله العظيم

وكذلك في قوله تعالى من سورة آل عمران :

« وكأين من نبي قتل معه ريون كثير فما وهنوا لما أصابهم في سبيل الله وما ضغفروا وما استكانوا والله يحب الصابرين»

صدق الله العظيم

وكذلك أيضاً في قوله من سورة الأنعام :

« ولقد كذبت رسل من قبلك فصبروا على ما كذبوا وأوذوا حتى أتاهم نصرنا ولا مبدل لكلمات الله ولقد جاءه من نبأ المرسلين » صدق الله العظيم

والقرآن الكريم مثله في ذلك مثل النبانية المسيحية يؤكد أن الإنسان لن يجد سماته الحقيقية وحرية إلا بمقدار ما يحسن استقبال وفهم الرسالة الجديدة التي جاء بها الأنبياء مثل قوله تعالى في سورة البقرة :

« ولنبأكم بشيء من الخوف والجوع ونقص من الأموال والأنفس والشمرات ويشير الصابرين » صدق الله العظيم

وكذلك في قوله تعالى من سورة الحج :

« الذين إذا كُسر الله وجلت قلوبهم والصابرين على ما أصابهم والمقيمي الصلاة وما رزقناهم ينفقون »

صدق الله العظيم

وجدير بالذكر أن أي مسيحي يحاول قراءة هذه السور القرآنية سوف يشعر باقترابه من المجتمع الإسلامي، كما أنه سوف يتذكر على الفور القراتيل المقدسة عند قراءته لبداية سورة البقرة:

« ألم - ذلك الكتاب لا ريب فيه هدى للمتقين - الذين يؤمنون بالغيب ويقيمون الصلاة وما

رزقناهم بنفسقون - والذين يؤمنون بما أنزل إليك وما أنزل من قبلك وبالأخرة هم يوقنون - أولئك على هدى من ربهم وأولئك هم المفلحون « صدق الله العظيم

وبالنسبة لكل من المسيحيين والمسلمين فإن الإيمان الحق يتجلى فى الاختيار الحر للإنسان، فهو خليفة الله على الأرض والكون بكامله ملك له، ولذلك فإن حياته أمانة عليه أن يحملها بما يتفق مع التعاليم والمبادئ والإلهية .

فبالرغم من أن الإنسان يمثل مكانة كبيرة فى الكون إلا أنه يجب أن يدرك تماماً حقيقة ضعفه الشديد؛ فهو يمتلك الكثير إلا أن إمكانياته محدودة لأنها مرتبطة بالإرادة الإلهية، وهو دائماً وأبداً مهدد بالضلال والبعد عن سواء السبيل وارثايب الكثير من الآلام .

فى الدين الإسلامى مثله فى ذلك مثل الدين المسيحى تتمثل عظمة وضعف الإنسان فى اختياره الحر، فالإنسان قد يتقبل الأوامر والنواهى الإلهية وقد يرفضها، وبناء على هذا الاختيار فإنه يخسر حياته أو يكسبها. وهكذا فإن خلق الإنسان والكون يمثل سرّاً خفياً يصعب علينا تحديد مسأله إلا أنه يمكن لنا أن نستعرضه من خلال الملاحظات التى لن تظهر لنا بصورة واضحة إلا فى يوم القيامة. وإزاء هذه الأمور الغامضة يجب على الإنسان أن يثق فى قدرة الله تعالى وأن يروض أمره إليه فى جميع الأمور... وهذا هو المفهوم الأصلى للإسلام.

أما عن المسيحية فإن عيسى عليه السلام يدعو الإنسان إلى الاتجاه إلى الله عز وجل والاعتماد عليه فى جميع أمور الحياة: «يا أبتاه فى يديك أستودع روحي»

ولكن هناك من المسيحيين من يعتقدون أن الله عز وجل فى الدين الإسلامى هو إله مجرد ومهيمن ويعبد عن البشر. وهذا المفهوم يتناقض مع الفهم الحقيقى للقرآن الكريم، فهناك آيات قرآنية عديدة تصرح بوجود الله المحب للبشر والذى يدعوهم بدوره إلى حبه وطاعته كما أن هناك آيات أخرى توضح أنه عز وجل قريب من عباده المؤمنين، هذا بالإضافة إلى أن جميع السور يجب أن تبدأ بقول «بسم الله الرحمن الرحيم» - وترجع أصل كلمة «الرحمن» فى كل من اللغة العربية والعبرية إلى كلمة «رحم» التى تعنى حنان الأم بمعنى أنه تعالى رفيق بعباده مثل رقة الأم بوليدها .

الإيمان وفكرة العدالة

هناك تقارب شديد بين الدين الإسلامى وبين الدين المسيحى فيما يتعلق بالمفاهيم الأخلاقية. وجدير بالذكر أن المفكرين الغربيين يتصفون دائماً عن العقائد والتعاليم المشتركة بين اليهودية والمسيحية دون أن يدركوا أن الدين الإسلامى يتفق معهما أيضاً فى هذه المبادئ. فنحن نجد أن هناك صلة قوية تربط بين فكرة الإيمان، وفكرة العدالة فى القرآن وفى الإنجيل، فهناك تأكيد على ضرورة مساعدة الضعفاء والمظلومين كوسيلة لإرضاء الله عز وجل كما فى قوله تعالى من سورة الأنعام :

«الذين آمنوا ولم يلبسوا إيمانهم بظلم أولئك لهم الأمن وهم مهتدون « صدق الله العظيم

وكذلك فى قوله من سورة البقرة : « ليس البر أن تولوا وجوهكم قبل المشرق والمغرب ولكن البر من آمن بالله واليوم الآخر والملائكة والكتب والنبيين وأتى المال على حبه ذوى القربى

واليتامى والمساكين وابن السبيل والصلاة وأتى الزكاة والموفون بعهدهم إذا عاهدوا والصابرين فى الباساء والضراء وحين الباس أولئك الذين صدقوا وأولئك هم المتقون »

صدق الله العظيم

ومن الطبيعى أن يكون هناك بعض الأمور الاجتماعية فى القرآن والإنجيل تتفق مع حقيقة زمنية تختلف تماماً عن الفترة التى نعيش فيها. وعلى ذلك فإن هناك بعض الآيات القرآنية التى تشمل على معان قد تكون غريبة بعض الشيء، ويجب علينا عندئذ أن نفسرها فى إطار الأحداث التاريخية.

وفى الوقت الذى تتسامل فيه فى الكنائس المسيحية عن دور الإنجيل فى تحقيق العدالة الاجتماعية والدولية فإن المسلمين يفكرون بالمثل فى ضرورة المراسمة بين مبادئ القرآن الكريم وبين النظم السياسية والاقتصادية بأسلوب عادل سواء فى الأمور الداخلية للبلاد أو فيما يتعلق بملاقاتها الخارجية مع الدول الأخرى .

والرؤية المستقبلية لما يسمى بالقانون فى الإسلام أو ما يُطلق عليه لفظ «الشريعة» تثير مخاوف وريبة الكثيرين نظراً لأنها غير واضحة المعالم، إذ إن الطابع المادى للشريعة يتعذر فهمه على العالم الغربى.

ونتيجة لذلك فإن الأوروبي فى القرن العشرين لديه فكرة مسبقة أكدها التاريخ ونمتها البيئة السياسية والاجتماعية، وفى أن القانون وفقاً للمبادئ النجيلية عبارة عن طرق حديثى يقيد الحرية الفردية للإنسان داخل سلسلة من المنهومات كما أنه يعرض المرأة لظلم فادح.

وهذه الفكرة المنتشرة بصورة واسعة في الغرب عن الفوعة اليهودية والشرعية الإسلامية ترجع إلى الجهل العميق بحقيقة الديانتين .

وكلمة «الشرعية» تعنى فى الأصل الطريق، أو بصورة أدق الطريق الذى يؤدى إلى الله عز وجل: فحياة البشر فى هذا العالم هى وسيلة للانتقال إلى العالم الآخر، والشرعية هى التطبيق الواقعى للإرادة الإلهية ويجب على الإنسان المؤمن أن يوائم حياته الاجتماعية والشخصية وفقاً لهذه المبادئ المقدسة . فالإسلام ليس مجرد دعوة إلى البر والتواضع والعدالة ولكنه يمدد أيضاً للنهج الذى يتحتم على الإنسان المؤمن أن يسلكه فى جميع المواقف التى يتعرض لها، فالشرعية بالنسبة له هى الإرشاد الذى يده له الطريق السليم، وإذا ما طبق الإنسان مبادئ الشرعية بالكامل فإنه سوف يسلم زمام أموره إلى خالقه . وفى هذا الصدد يمكننا أن نجد وجه تشابه كبير بين الدور الذى يلعبه الدين الإسلامى بالنسبة للمؤمن، وبين الدور الذى يلعبه القديسون فى حياة الرهبان، وهذا الدور ليس قاصداً للإرادة والصرية الفردية ولكنه يمثل الطريق الذى يجب أن يتبعه الإنسان من أجل الوصول إلى الحرية الحقيقية: فإذا ما أحسن تنفيذ الأوامر الإلهية فسوف يجد سعاته، لأن الله تعالى هو خالق الإنسان، وساعات عوبته فى الدار الآخرة، والمؤمن لن يشعر بالأمان إلا إذا تعرف على الصلة الحقيقية التى تربط بينه وبين ربه و إلا إذا أمن به وترك له أمر قيادته.

وهكذا فإن الشرعية الإسلامية تؤكد على هذا المفهوم الشاسع للدين فى جميع أمور الحياة الشخصية والعائلية والاجتماعية والدولية. وإذا أدركنا ذلك فإن الشرعية لن تكون قاصداً للحرية وإن تحول دين تكوين الشخصية الفردية

لأنها مستساعد الإنسان على الوصول إلى الصرية الحقيقية التى لا تعنى التحرر من المبادئ، بقدر ما تعنى الوصول بالإنسان إلى العمل والكمال طبقاً للتعليمات التى شرعها الله عز وجل .

وجدير بالذكر أن هناك العديد من التيارات الدينية التى تهدف إلى إصلاح الأمة الإسلامية قد ظهرت منذ أيام الرسول وحتى يومنا هذا فى جميع أنحاء العالم. وتؤكد هذه التيارات على أهمية التعرف على الثقافات المختلفة مع احتفاظ الإسلام بكيانه الذاتى. كما كانت محاولة تفسير بعض المسائل التشريعية مثاراً للجدل بين المسلمين .

وفى وقتنا الحالى نجد أن هناك تيارات مختلفة تظهر فى المجتمع الإسلامى (مثلاً تظهر تيارات متعددة فى الكنائس المسيحية)، منها ما يؤكد على ضرورة التطبيق الحرفى لمبادئ الشرعية، ومنها ما يدعو إلى إعادة فهم وقراءة القرآن الكريم وفقاً لتفسيرات المفسر من أجل التوفيق بين الأفكار القديمة والحديثة .

ما بعد الموت

إن الموت هو الحقيقة الوحيدة الثابتة منذ قديم الأزل وحتى يومنا هذا. وحول هذا اللغز الكبير الذى حير البشرية نجد أن هناك تقارباً شديداً بين المسلمين والمسيحيين.

وفى عصرنا الحالى هناك مفهوم شائع مبنى على أهمية تحقيق سعادة البشرية فى الأرض بدلاً من الانتظار والأمل فى حياة أفضل، وهناك من المسيحيين من يتحدثون عن السعادة أكثر من حديثهم عن النجاة. وبالرغم من ذلك فإن فكرة البعث فى الحياة الأخرى هى من صميم الديانة المسيحية، أما عن الدين الإسلامى فهناك المئات من الآيات القرآنية التى تؤكد أن الموت ليس هو

النهاية، ولكن وسيلة للانتقال إلى العالم الآخر، وبالتالي فإن الإنسان عليه أن يتحمل مسئولية أعماله فى الحياة الدنيا، عملاً بقوله تعالى من سورة الرزاة :

« فمن يعمل مثقال ذرة خيراً يره » ومن يعمل مثقال ذرة شراً يره » صدق الله العظيم

وهناك بعض الاختلاف بين مفهوم الإنجيل والقرآن للحياة بعد الموت: ففكرة البعث فى الإنجيل مرتبطة ببعث المسيح الذى يقتصر على الموت، أما فى القرآن فإن هناك تأكيداً على القدرة الإلهية لله عز وجل الذى خلق الكون من العدم والذى يستطيع أن يبعث خلقه مرة أخرى وأن يسبغ رحمته على من أتبعوا أوامره مثل قوله تعالى فى سورة النعكوت :

« أو لم يروا كيف يبعث الله الخلق ثم يعيده إن ذلك على الله يسير » صدق الله العظيم

وكذلك فى سورة يس :

« ونسرب لنا مثلاً وننس خلقنا من نحبى العظام وهى رميم » قل يحييها الذى أنشأها أول مرة وهو بكل خلق عليم »

صدق الله العظيم

مفهوم الصلاة فى الأديان

تحتل الشعائر الدينية فى كل من الأديان السماوية الثلاثة : المسيحية واليهودية والإسلام مكانة عالية، إلا أن المؤمن فى الإسلام يتجه فى صلاته إلى الله عز وجل بصورة مباشرة بينما يتجه المسيحى فى صلاته إلى الأب والابن والروح القدس. وهكذا نجد أن هناك اختلافات أساسية فى مفهوم الصلاة فى الدين الإسلامى والمسيحى، وهى لا تتعلق بمجرد الشكل الخارجى ولكن بعضهم الإيمان نفسه. وبالرغم من هذا الاختلاف إلا أن هناك عملاً مشتركاً بينهما وهو أن الصلاة تعبر عن عبادة

وشكر الإنسان لربه وكذلك طلب شفاعته ومغفرته. كما يتفق الإسلام مع المسيحية في أن الصلاة ليست وحدها كافية للدلالة على الإيمان إذ يجب أن تكون مصحوبة بالعلاقة في التعامل مع الناس والخلق بهم في جميع أمور الحياة الدنيا مثل النصيحة التي كان يقدمها المسيح عليه السلام وليس الدعاء هو الوسيلة لدخول الجنة، وإنما سوف يدخلها الذين يتبعون أوامر الله عز وجل .

وهذه الفكرة تقترب من قوله تعالى في سورة الصافات :

« يا أيها الذين آمنوا لم تقولون ما لا تفعلون . كبر مقتاً عند الله أن تقولوا ما لا تفعلون »

كما تتفق الأديان الثلاثة على أن الصلاة تعطي المؤمنين راحة وسكينة وتقدمهم لمواقف الصالحين الصعبة بشجاعة. ونذكر على سبيل المثال ما كتبه أحد المجاهدين في سجنه :

« الأيام تضيى بطينة مثاقلة، وفي اليوم التاسع والعشرين أيقظني صوت زميلي في الرزناة المقابلة لأداء الصلاة. واستيقظت وتوضأت وناديت «الله أكبر». وبعد انتهاء الصلاة شعرت براحة نفسية كبيرة وجفاني النوم فارتكزت على الجدار وأخذت في الإبتهاال والدعاء إلى الله عز وجل وكنت : «يا رب ساعدني هاتنا عاجز عن الصياء بدون عونك». وإنني أنصح كل مسجون أن يذكر الله دائماً فيذكره تملحن القلوب ويشع فيها نور الإيمان »

وهذه قرأتنا لهذه الخواطر نجد أنها تتشابه إلى حد كبير مع تأملات ادوموند ميشيل Edmond Michelet في مخيمات النازيين.

ادوموند ميشيل من أجل دراسة عملية للأديان المختلفة

إذا كانت هناك اختلافات روحية بين العقيدة الإسلامية والمسيحية فما هو

موقف المسلمين والمسيحيين من بعضهم البعض؟ وفي الواقع فإن هذا الاختلاف لا يمنع المؤمنين على الإطلاق من الإخلاص لدينهم إلى جانب احترام الأديان الأخرى. وهذه النظرة التقدمية ضرورية بالنسبة لمستقبل العلاقات بين مختلف الأديان، وكذلك العلاقات بين المؤمنين والمحدثين، وهي ضرورية كذلك بالنسبة للأبحاث التي يقوم بها المؤرخون والمفسرون والعلماء الذين أقصرت جهودهم حتى الآن مجموعة من الدراسات الهامة داخل ما يسمى بمجموعة البحث الإسلامي المسيحي (GRIC). فقد ألف الأب Robert Gas- par كتاباً حول : «الإسلام من وجهة نظر المسيحية» : وقد صرح كذلك الأب Claude Grefré الأستاذ في المعهد الكاثوليكي بباريس في كتابه الذي نُشر مؤخراً وعنوانه :

«دراسة حول الحوار بين الإسلام والمسيحية» قائلاً :

« لا يمكن أن نؤكد أن الكنيسة تشعر بالتقدير تجاه المسلمين الذين يعبدون الله وحده خالق السموات والأرض أو حتى أن نصرح مثلما فعل Jean-Paul الثاني عندما أعلن أن المسلمين والمسيحيين يعبدون إلهاً واحداً ولكن يجب أن نتعامل مع الموقف غير الواضح للإسلام فيما يتعلق بالنجاة» .

ونفس هذا المفهوم نجده عند العالم المسيحي Olivier Hémeint الذي يؤكد أن نبوة سيينا محمد تحتل مكانة رفيعة بين الأديان وأن محمد ليس مجرد نبي من الأنبياء ولكنه أيضاً آخرهم. وهو يمثل العظمة الإلهية للجسيدة في خلقه العظيم .

ويمارض هذا العالم الديانة اليهودية لأنها تتوقع ظهور المسيح الذي سيولد من تسلا David لأن هذا المسيح قد ولد بالفعل وقد أنجبته السيدة مريم العذراء.

ومسيحاً عن تناول القدرات الإلهية بطريقة أقرب إلى السحر والخيال فإن

الإسلام يذكرنا دائماً بأمر يصعب إدراكها بالفعل المجرد، وكذلك يوم البعث وبالحياة في العالم الآخر.

وقد حاول المسيحيون والمسلمون الذين يشاركون معاً في الدراسات الخاصة بمجموعة البحث الإسلامي والمسيحي إثبات أن الله عز وجل وجه حديثه إلى البشر جميعاً دون أدنى تفرقة. وفي الوقت الذي يؤمن فيه المسلمون أن الكتاب المقدس هو القرآن الكريم يعتقد المسيحيون أن عيسى عليه السلام يمثل كلمة الله عز وجل. ولكنهما يتفان على أن الإيمان بالله هو السبيل الوحيد للوصول إلى سعادة الإنسان في الدنيا والآخرة وأياً كان مقدار الإيمان الذي يتمتع به الإنسان فإن هناك الكثير من الفسوس الذي يسيطر بالالوهية، وإخلاص الإنسان لربه هو الذي يدفعه إلى البحث عن الحقائق عن طريق التعرف على الرسائل السماوية التي قد تختلف عن الدين الذي ينتمى إليه. وبمعنى آخر فإن المسلم الحقيقي يؤمن بقيمة الديانة المسيحية، كما أن المسيحي يعي تماماً أهمية الدين الإسلامي ونحن نرفض تماماً الخلط بين الأديان كما نرفض أي محاولة لإخفاء الاختلافات التي توجد بينها، ولكننا نضعها في مكانها الصحيح عند عقد المقارنات بين الأديان السماوية .

وأخيراً ونحن على أعتاب القرن الحادي والعشرين فإننا ندعو العلماء المسيحيين والمسلمين ليقارنوا بين وجهات النظر المختلفة، وليتبادلوا النتائج التي توصلوا إليها. ومن أجل تحقيق هذا الهدف يجب تنمية دور التبادل بين الجامعات والمعاهد ومراكز البحث في المجتمعات الإسلامية والمسيحية، إذ إن هناك الكثير الذي يجب أن نفعله في هذا المجال . ■

الفكر وله الغايات

٢٩ الفكر الذهبي ، راؤول جيرارديه . ترجمة : خليل علفت.



المطرب الذهبى

راؤول جيراردييه ت: خليل كلفت

وهنا نجد أنفسنا مدعوين إلى قراءة جديدة للتاريخ، الأيديولوجى لفرنسا المعاصرة.

يتكرر أن النص المنشور هو الفصل الثالث من كتاب «الأساطير والميثولوجيات السياسية، والصابر بالفرنسية عن «Éditions du Seuil»، وتصدر ترجمته العربية عن دار الفكر بالقاهرة قريبا.

وتدور هذه الدراسة حول أربع مجموعات سياسية - ميثولوجية كبرى: الأميرة، المخلص (المنقذ)، العصر الذهبى، الوحدة. ومستلهما مروس جاستون باشلار وكلود ليفي - ستروس، يصف المؤلف ثيمات هذه المجموعات الميثولوجية ويحلل أبنيثها، ساعياً إلى تقديم عنصر جديد للتفسير والفهم وأضعا هذه الأساطير والميثولوجيات فى إطار التاريخ العام لمجتمع وثقافة.

انطلاقاً من حقيقة أن فحص أحلام مجتمع من المجتمعات أداة فعالة فى مجال كشف اضطراباته وإلصقه، يقوم كتاب راؤول جيراردييه استاذ التاريخ المعاصر بمعهد الدراسات السياسية بباريس باستكشاف عالم الخيال السياسى خلال القرنين الأخيرين، التاسع عشر والعشرين، من تاريخ فرنسا، فيوضح كيف تطابقت اللحظات الكبرى للثوران الميثولوجى دائماً مع ظواهر الأزمة، أو التحول، أو القطيعة.

العصر الذهبي

إلى أسطورة. وأسطورة بأكمل معنى للكلمة: قصة خيالية، ونسق في التفسير، ورسالة للتعبئة، معا في آن واحد.

وفي سياق هذا السند المعقد، للتحرك، الذي هو سنجع عالم الخيال السياسي، قلما تكون هناك في نهاية المطاف كوكبة مولودجية أكثر ثباتا أو أكثر حضورا من الكوكبة الميثولوجية الخاصة بالعصر الذهبي. وأمام كثرة وتدرج التعبيرات الممكنة عن العصر الذهبي تبدأ الصعوبات مع ذلك، وهي ليست بالصعوبات الهيئية، إذ إن الأمر يتعلق بإحصاء ثيماتها، وفهرسة صياغاتها، وتصنيفها، وتبويبها... وعلى المستوى الأكثر صومعية للبناء الأسطوري فلا شك في أن ما يلتقي به المحلل هو في المقام الأول ما يمكننا تسميته دون تمييز «أيام زمان الطفرة» أو «العهد الجميلة». ولا يتعلق الأمر هنا فقط بهذه الوظيفية السحيفية القدم للإبداع الأسطوري والتي مارسها «القصاء» وهم يتذكرون الزمن المنصرم لشبابهم. أما في مجتمعاتنا المسماة بالحديثة، التي يسيطر عليها بجلال إيقاع التغيير الذي يزداد سرعة بلا انقطاع، فلا ينبغي أن نهمل هذا الارتعاش الانفعالي، ذا الطابع الجمالي والعاطفي في وقت واحد، والذي يبدو بصورة متزايدة أنه يتشبث بالبقايا والانقراض المستعانة من ماض مايزال قريبا للغاية: إن أية وسائل، أية أدوات، أية آلات، ترجع إلى المهرود الأولى للثورة الصناعية، وأحيانا حتى تلك التي لم تكد تخرج عن الاستعمال، تغدو موضوعات للبحث والتعلق، وتأخذ مكانها في هذا المنصف الهائل والمتعدد الاشكال والذي يغذيه روع مفترط في الوقت الحالي إزاء الحاضر الأسرع زوالا. وعلى نحو مماثل، ربما يجدر بمؤرخ العقليات أن يُعير اهتماما أكثر مما يفعل عادة لهذه العودة الدورية

أيام «زمان» والتعبير لفريريك ميسسترال، متذكرا سنوات طفولته، عندما لم تكن البواخر تمخر بعد هابطة في نهر الرون وعندما لم يكن لا نضار ولا ضوضاء آلات الحصاد والدرس الميكانيكية يعكران بعد صفو أمسيات الصيف. و«أيام زمان» هذا هي قبل كل شيء، أرض الملك التي يصعب الألق عنها حاجز التلال، وأمان الجدران والأسقف الواطئة، والسلطة البطيريركية للاب والمتمدة على كل قطعة أرض. وهي أيضا دوام إيقاع الحياة يمتزج بتتابع الأعمال والمواسم، الحرث والبذر والحصاد، كما أنها أيضا الصنعة الحميمية الحامية لجماعة اجتماعية مغلقة، متضامنة، صارمة المهريركية، العريجي والرعاة والحامدون وجامعات السدائل المتساقطة من الحصاد، وباختصار. وبهني أخذ كل ثيمة من هذه الثيمات بكل كثافة شخصتها الرمزية، صورة نظام، ومجتمع، ونمط حضارى... النظام، الانسجام الاجتماعي، الشكل الثقافي والحضارى، هذه الأشياء التي شغى بوجدنا فيما بعد ابن ماس دى بوجيه [عزبة القاضي] والتي حلم بتمامي دوماها.

الأكثر عددا بلا شك، تتسرب من الذاكرة الفردية فلا تتعلق إلا بذاكرة التاريخ أو بما يعرف بذاكرة التاريخ. والماضي الذي تشير [أيام زمان] هذه] إليه لم يعرف مطلقا بصيغة مباشرة: وقوتها الثيرة للذكريات هي قوة نموذج، قوة نموذج أصلي، نموذج ونموذج أصلي يبدو أن الظهور خارج الزمن المنقضي ينصهما قيمة نموذجية إضافية... ومهما يكن من شيء، فإن كل شكل للإنسان - أو الفكر - السياسي ينسجم معه بالتالي شكل لقراءة التاريخ، بكل ما يهمله، أو يرفضه، ويكل فسحاته، لكن أيضا بولاته وتكرساته، هذا المصدر الذي لا ينضب أبدا للعاطفة والهماس، على أنه يتفق أن يكون لأبد للخطوة من أن تقطع بسرعة بين التحول الأسطوري لأزمة مفصلة للذاكرة وبين تشبثها في المقدس. وفي مواجهة صورة حاضر يُحس به يوصف على أنه لحظة حسزن وانحطاط، يقف المطلق الخاص بياض من الكمال والضياء، وللتجهة الملوحة تقريبا: ييلور تصوير «أيام زمان» حول نفسه كافة الاندفاعات، كافة قوى الحلم، ويتحول

صُور لماض تتحول إلى أسطورة، وروى لحاضر أو مستقبل موصوفة وفقا لما كان أو لا يفترض أنه كان: الحقيقة أنه لم يكن سوى تاريخ ميثوري للغاية للأدبولوجيات الفرنسية ذلك الذي يصحب وجود هذه الصور، أو ينسى وفرة هذه التصورات، أو يهمل سلطانها على الأرواح وعلى القلوب. وبعض «أيام زمان» هذه، وهذا هو حال ذلك المهد الذي أشرنا إليه منذ قليل، عاشها الناس فعلا قبل أن يحطموا بها؛ كل ما هناك أن صورتها خضعت للتأثير المعتاد، من انحراف، أو اصطباغ، أو تحول، والذي هو تأثير الذاكرة. وهناك أخرى، وهي

للموضنة (هذه الظاهرة التي صارت أساسية في مجتمعنا المعاصرة) إلى عهد، «عهد جميل»، بعد أن كانت هذه الموضنة منذ وقت قليل مدعاة للسخرية أو الخزي، وخلال فترات ١٩٠٠، ١٩٢٥، فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى، يفضي كل شيء، وعلى مسافات زمنية منتظمة، وكان ما ذهب به موجة للموضنة تجري موجة أخرى لتعده به، ومن البديهي تماما أنها إعادة ناقصة، مجزأة، مشوهة، غير أنه تأتي في سياقها لازمة أغنية، لغة بذاتها، عناصر جمال زخرفي، ذكريات مبعثرة لاستعمالات لافية لتعبد إلى التعبير الزمان للذوق والإدراك الصورة للفتنة لماض تحول إلى أسطورة. ومن الصعب دون شك، إن لم نقل من المستحيل، أن نعود إلى هذه الظاهرة تناغما سياسيا دقيقا نسبيا.

وإذا كانت هناك رواسب كثيرة ملغمة بالحنين إلى الماضي تعرف كيف تبهر عن نفسها، وبمثل هذا الإحاح، في سياق اجتماعي وأيديولوجي تنجح فيه قيم التحول، والجدّة، والحدائق، إلى أن تفرض نفسها في وقت واحد معا بقوة لم يسبق بلوغها من قبل على الأرجح، فإن ذلك ينطوي على كل حال على مفارقة جوهريّة لأن يكون من العبد أن يتعامل عن دلالته.

وبالمقابل تبدو أهمية ما هو سياسي أكثر إقناعا بصورة ملحوظة في سياق الاستعداد، المتواصل نوعا خلال القرنين الأخيرين، لعدد من أزمنة الإحالة التاريخية، وهي أزمنة تمثل في أن معا موضوعات إجلال تستعيد للماضي ونماذج مقترحة للتنظيم الجماعي، ويصرخ سان جوست: «العالم فارغ منذ الرومان»، ونحن نعرف المكانة التي احتلتها صورة إسبرطة، وصورة روما الجمهورية، ليس فقط في الخطابة

اليمقوبية، بل كذلك ويصوره اعرق في العالم العقلي والأخلاقي لرجال الكونغرسون الجبلي وأن شاعرا أن يكونوا وراثتهم. كما أننا نعرف أيضا تواتر الإحالة إلى العصور الوسطى في تاريخ الإدراك الفرنسي منذ السنوات الأخيرة لعصر التنوير: لقد تسلّطت ثيمة «العودة إلى العصور الوسطى» على أخيلة النزعة التقليدية الرومانسية. ونحن نلقى هذه الثيمة ماثلة، خاصة في فترة ما بين الحربين، في خلفية كافة الأبحاث التي تطمح إلى تحديد نمط للمجتمع يرفض في وقت واحد مبادئ الفردية الليبرالية ومبادئ الدولة الشمولية. على أنها أيضا ما يستدعيه، في سياق المسار الرفض لمايو ١٩٦٨، عدد من المنظرين الأكثر معاصرة للحركة التعاونية. ويعلن أحدهم، وهو مهندس لجمعية تعاونية زراعية في منطقة سافون، «من الناحية التاريخية، من الجلي أن ما يلائمنا أكثر من أي شيء آخر هو العصر الوسيط، لقد كانت هناك علاقات إنسان بإنسان، وهذا أمر لا علاقة بهما تتعلمه في المدرسة...»، فضلا عن ذلك لا يمتنع أن ننسى الاستعداد، ذا الطابع الأكثر عمومية، والأكثر التباسا من ناحية التسلسل التاريخي، لفرنسا الملكية القديمة، فرنسا هذه التي كانت قائمة في عهد ما قبل الانقراض الثوري الكبير، والتي تؤكد مجموعة بأسرها من الأساطير أنها كانت فرنسا درامية العيش: كان إجلالها مرعيا بورج، معتزجا بإجلال أزهار الزنبق، والعلم الأبيض، والأمراء الشهداء، وأبطال قوية للملكيين، من جانب نزعة ملكية عاطفية بأسرها امتد ولأزما حتى بداية عصرنا. وإنما كذلك بالإحالة إلى نسق سياسي يُفترض أنه كان نسق النظام القديم [= العهد البائد قبل ١٧٨٩] ويُقدّم باعتباره النقيض للديمقراطية البرلمانية

حندت النزعة الملكية الوراسبية المحدثة مسلمّاتها الجوهريّة.

ومن الجلي أن هذه الأمثلة القليلة لا يمكنها أن تشكل قائمة نهائية. كما ينبغي أن نأخذ في الاعتبار هذه النداءات التي لا تحصى - الدائمة في مجرى الحياة السياسية الفرنسية والقادمة من كافة الأفاق الأيديولوجية - إلى العبد من جديد في الماضي، إلى العودة إلى الزمن المتسامي للبدائيات، «إعادة صنع ١٧٨٩»، استعادة دروح الاشتراكية الأولى، «العودة إلى «ديجولية الجفرال»، «لم تكف هذه التعبيرات عن التواتر لتتم عن حركة رفض بذاتها لاتصرفات التاريخ، عن الانعكاس في دوام الذكرى، عن كل ما لا يبدو أن من السنين لابد وأن يقال منه... هذا العصر الأخير، الذي هو عصر المؤسسين، وعصر شبكات المؤسسات والنظم، ينبغي مع ذلك أن نلاحظ أنه لا يزال مسجدا التاريخ، محصورا في التاريخ، مرتبطا بأحداث دقيقة التحديد نسبيا ويمكن تحديد موقعها بسهولة. على أن الأمر يختلف عندما نصل إلى ما يجوز أن نسميه بالطبقة الثالثة للبناء الأسطوري: طبقة اللاتاريخ. ولا يعود زمن الإحالة مرتبطا عندهم بأي تقسيم زمني كان؛ إنه يفلت من التسلسل التاريخي، وهو يحكم بعدم الجسدي على كل جهد للذاكرة. ويبدو مفهوم «ما قبل» نوعا من المطلق المتحرر من كل تبعية إزاء تعاقب القرون وألوف السنين. وتتمتّج رؤية العصر الذهبي امتزاجا كاملا بالرؤية الخاصة بزمان غير محدّد التاريخ، غير قابل للقياس، فلا نعرف عنه سوى أن موقعه مائل في بداية المخاض البشرية. وأنه كان زمن البراة والسعادة.

هذا الفردوس المفقود، الذي لا ينفصل عن الكثير من الأحلام التي

العصر الذهبي

للماضى لنوع من السعادة الغائبة وما يعبر عن انتظار عودتها. والحقيقة أن الأسطورة ليست سوى قليل جداً من تصورات الماضى التى لا تصب فى رؤية بذاتها للمستقبل، كما أنها بصورة مماثلة ليست سوى قليل جداً من رؤية المستقبل التى لا تستند إلى إحصاءات بذاتها إلى الماضى. وربما كان من اللازم أن نستدعى بهذا الخصوص تقاليد أدیان الخلاص (على الأقل كما عاشتها الغالبية الساحقة من المؤمنين بها) والتي يجد فيها مصير الإنسان مكانه بين عهدين مباركين، عهد ما قبل السقوط وعهد ما بعد الخلاص، عهد جنة عدن المفقودة وعهد أورشليم المستعادة، حيث لا يمكن تصوّر نهاية الأزمنة والحالة هذه إلا كعودة إلى بداية الأزمنة. وعلى الصعيد المباشر أكثر للتحليل السياسى، لم يفت تأكيد هذا على كل حال على ماركس الذى كان قد شدد على ذلك بكل قوة ولا سيما بمناسبة ثورة ١٨٤٨ الفرنسية. كتب ماركس: «عندما يبدو البشر منشغلين بخلق شيء جديد تماماً، فى هذه العهد من الأزمنة الثورية على وجه التحديد يستدعون [...] أشباح الماضى...».

وربما المذاهب الخلاصية الثورية التى لا حصر لها للقرن الأخير، تفلت لا حصر لها بالذات بكل وضوح من هذه الملاحظة. فسرقة التاريخ التى تركب عليها الماركسية ذات طابع خطي بصفة جبروتية: المجتمعات البشرية، التى تنشأ على مراحل متعاقبة وفى اتجاه واحد، تتقدم بصورة لا رجعة فيها صوب غاية نهائية لا تتحققها أية صلة بصورة بدايات هذه المجتمعات، غير أن هذا لا ينطبق بجمال من الأحوال على أغلب المذاهب الجماعية والمساواتية التى تتزايد فى أوروبا منذ الجزء الثانى من القرن الثامن عشر؛ وعلى سبيل المثال

«الحياة الائمة» لبشر اليوم. ثم يأتى التزيين بالصور الفوتوغرافية ليؤكد فى أغلب الأحيان الإحساس بدعوة إلى ارتداد فى الزمن بقدر ما هى، وربما حتى أكثر مما هى، دعوة إلى انتقال فى المكان: الطابع العتيق الذى يجرى تأكيداً عن عمد لمشاهد الشوارع، الإصلاح الموضوع على الفولكلور التقليدى، العزلة الفائقة للمشاهد الطبيعية للشاطئ، أو البصر، أو الغاية، والتي يبدو أن انتشار الحضارة الصناعية لم يصل إليها. وبطبيعة الحال، لا يخلو الأمر من كل التباس. فبطريقة واضحة إلى هذا الحد أو ذاك تنعزج الأفاق الممتدة من «هنا» مع تلك بصور «هنا» غابر، والسعى وراء المكان الآخر بالبحث عن الزمان القديم، والافتقار وراء الغرائب بالارتداد عبر التاريخ...

وعلى كل حال، وبصفة عامة، يتضح أن من الصعب حصر حدود الأسطورة لاسيما وأن التخصم تبدو دائماً تقريباً غامضة بوجه خاص بين ما يتعلق بمجرد الأسى وما يتعلق أيضاً بالأمل، بين ما ليس سوى استعادة نائمة من الضيق إلى

راوت البشر، عبر تاريخهم الحافل، قام تأمل فلسفى معين، انتصر فى أوروبا فى عصر التنوير بتحويله إلى مفهوم، وعقلنته، وتنقيته، فى نفس الوقت الذى قام فيه بمنحه اسماً: الحالة الطبيعية [أو: الحالة الفطرية]. ولا شك أننا فى غنى عن التشديد على أهمية هذا المفهوم (والذى سيكون هذا الفصل مجبراً على تخصيصه من جهة أخرى) فى سياق التاريخ العام للفكر السياسى. كما أننا فى غنى عن التذكير بوفرة الميافغات التأملية المتنبئة حوله. وعلى كل حال لن يخلو من فائدة أن نبعث بصورة مماثلة ما للطابع فوق الزمنى وغير التاريخى الذى يطوى عليه هذا المفهوم من تعبيرات على المستوى الأكثر سيولة بكثير، والأكثر انتشاراً بكثير، مستوى الإدراك الجمعى، وعلى سبيل المثال فقد أوضح مؤرخو الأفكار تماماً الدور الحاسم فى كثير من الأحيان والذى تلعبه حكايات الأسفار فى القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر فى مجال بلورة مفهوم حالة الفطرة ذاتها: وإنما فى أصناف الغايات الأمريكية، وتأثير المشائير «اليدائية»، المفترض أنهم يجهلون مبادئ، «ما يهضنى وما يفسك» والمشيئين أحياناً بنموذج حقيق، والتصور أنهم بمجملهم لطفاء، وكرواء وسعداء، تبلورت صورة للتوشع الطيب. لكن... لا تفرض نفسها هنا المقارنة مع التعبيرات المتباينة لهذا العلم بالغرائب والذى يتجه اليوم بصورة متزايدة إلى تأكيد حضوره داخل المجتمعات الغربية؟ وينبغى أن نغير انتباهنا للصيغ الأكثر شيوعاً لنفرض أننا المسيحية. فى الأماكن التى يكون للمسافر مدعو إلى زيارتها فى أغلب الأحيان ويبدو وكأن الزمن توقف، فهناك سيلقى «مشهد القرن الغائبة كما هو لم يتبدل»؛ وسوف يتيح الاتصال «بمضام خالده الهروب من

فإن البافوييه والتي تمثل دون شك حالة من حالاتها الأكثر إحياء من الناحية التاريخية، لا يمكن فهمها إلا بالإحالة إلى عالم ريفي قريب مايزال، كان فيه تأكيد القيمة للطلقة لفكرة الملكية بعيدا جدا عن أن يكون راسخا، ويوجه خاص كانت فيه بعض الأشكال الجماعية لاستغلال الأرض معقدة دائما إلى هذا قدر أو ذلك من الاتساع. وهنا لا يمكن الفصل بين التطرف الشورى والولاء للذكرى المشوقة، لكن المجيدة والمقدسة، «أيام زمان» بذاتها.

كذلك فإن الحركات القوموية التي استعزز المسرح الدلوي الأوربي القديم في أن معا تبدو في بداية الأمر تأكيداً لإحياء، فإنما نسبة إلى الصورة التي أعيد بناؤها أودولوجيا لامة غابرة في التاريخ، لكن يُراد استعادة ذكراها، وتمجيد عظمتها الماضية، لاكتسب شريعته النضال الذي ينبغي الشروع فيه في سبيل تأمين بعثها. كذلك أيضا فإنه لا يمكن إلا أن نغلطنا، ضمن التعبيرات الألفد قوة للمركة الاجتماعية المعاصرة، في الخطاب، والمواقف، والسلوك، ذلك القوادر في الالتقاءات بين إرادة تقدمية يجرى تأكيدها بوضوح وبين كثرة الإحالات الماضية. وتبدو حركة حماية البيئة بهذا الخصوص حافلة بنواحي الزواج بقدر ما كانت كافة أشكال معاداة الرأسمالية من قبل. وكان أحد التصرّص الأخيرة التي كتبها موزا لشجب وجود مصافي التبول على حواف بركة بيرة، تلك المصافي المسئولة عن تلويث مياهها، والمسئولة أيضا عن تدمير الانسجام الطبيعي للمشهد. غير أنه، في سياق أحداث ماير ١٩٦٨، كان أحد الممثلين الرئيسيين للشعارات الاحتجاجية هو الذي لم يطالب، في سبيل انتشار ما كان يُوصف في ذلك الحين بأنه «ثقافة جديدة»، بشيء آخر

سوى تنظيم حركة سيسترسية محدثة. وفي كافة كتابات هذه السنوات والداعية إلى تأسيس أشكال جديدة للحياة الجماعية، من الأمور البالغة الدلالة أن مثال النموذج الريفياني القديم لا يكف عن الاقتران بالاندادات الأشد عنفا لانتشار فوضوية الإرادة الحرة. وكلما كان من المستحيل تقريبا تضييل الفالانستير بدون تذكّر للجير...

تلك هي القوة المذهلة للطابع المزوج للأسطورة التي تُسهم في وقت واحد في الارتداد إلى الماضي والاتطالق إلى المستقبل، على مستوى الذكرى، والأسس، وعلى مستوى الانتظار الفلاسفي. وهناك أيضا وفرة تصوراتها، وتداخل حداثها... فهل ينبغي، مع أخذ هذه السبيلة البالغة الجلاء في الاعتبار، أن نتخلّى من فهم الأسطورة في وحدتها، عن إدراكها في ترابطها؟ وفيما وراء التتويع البالغ لتعبيراتها، تبقى في الواقع إمكانية أن نتأكد مرة أخرى من استمرارية بناء، ومن الحضور للمؤكد بصلاية لتماسك منطق، وهو منطق تتناقض بساطته الأولية بوجه خاص، من جهة أخرى، مع وفرة الصور، والتشكلات، والرموز، فهو ليس شيئا آخر في نهاية الحلال سوى منطق الانعطاف. ومع بعض ظلال الفوارق يبدو في الواقع أن كل حلم، كل استعلاء، كل استحضار، لعصر ذهبي أيّا كان يستند إلى تعارض وحيد وجوهري: تعارض سالف الزمان مع يومنا هذا، ماض بعينه مع حاضر بعينه. فهناك الزمن الحاضر والذي هو زمن لانعطاف، زمن فوضوي، زمن فساد، وهي أزمنة ينبغي الهرب منها. وهناك، من جهة أخرى، «أيام زمان» وهي أيام عظيمة، أو رفعة، أو سعادة من نوع ما يحق لنا أن نستعيدّها. إن شخصية من أسطورة القرون هي التي تستعيد...

هذا اللق الوهاج للقسداى والأجداد»

ليؤكد في الحال، مخاطبا أبناء الحاضر، أن «أيام قديم الزمان»...

«كانوا فلاحين خيرا منكم ملكا».

ويبقى أنه ينبغي أن نوضح بجلاء أن هذا الليل للحلم نحو ماض مضى، وأسهل، وأجمل، هذا الليل الذي تسيل عليه الفكرة الأولى للسقوط، للانعطاف يتجه دائما تقريبا إلى أن يتبلور، إلى أن يتركز، حول قيمتين جوهريتين: قيمة البراءة، والطهر، من جهة، وقيمة الرثاء، والتضامن، والتواصل، من جهة أخرى. وإنما وفقا لهاتين القيمتين، ومن منظور هذا البسبست المزوج أو هذا الحنين المزوج إلى الماضي، تميل كل ميثلوجيا للعصر الذهبي إلى تأكيد تماسكها. ولا حاجة بنا كذلك إلى تأكيد أن كل محاولة تحليل لا يمكنها أن تجد مكانها إلا ضمن هذا المنظور المزوج.

نقاء الأصول

يا لها من أيام لا مثيل لها:
الخير، الجمال، الحق
كانت تجري في السيل الجارية
وتختلج في الشجيرة.

... لم يكن هناك شيء قذر ولم
يكن هناك شيء مجعد؛

يا لها من أيام نقية! لم يكن
هناك زئيف تحت الخضر ولا
تحت السنّ

وكانت البراءة تنطلق كحيوان
سمعد.

إنه هيجو الذي يستدعي، في أسطورة القرون، جنة عدن، الفردوس للفقد، «الأزمة الأولى للكرة الأرضية»، عندما «كان الجميل يرمي مع الذب» في الأفعال. زمن السعادة، زمن جمال لم

العصر الذهبي



مظاهر انتهاكها للنظم إلى هذا الحد أو ذلك. لكن كيف تنسى من جهة أخرى دوام أثر هذه الصورة في المستقبل؟ الواقع أن النسق الاستدلالي للعجز التاميتي، في صياغته الجبرية، وفي تأكيد مبادئه الأكثر بساطة، هو ما ستقاء حقا خلال قرنين، وحتى الفترة المعاصرة إلى الآن، غير خطاب ذي طابع احتجاجي، متعدد حقا في تعبيراته لكن مستمر في انتشاره، ومحافظة على احترام أو إجلال «غير المتحضر»، سيكون هذا النسق على وجه الخصوص هو الذي يؤكد على الدوام - مقايما الفكرة التي كان يسلم بمصمتها غالبا في أوروبا القرن الماضي والقائلة بوجود هيراركية للثقافات وتحقيق وواجبات الشعوب «الأعلى شأنًا» إزاء الشعوب «الأدنى شأنًا» - شرعية المجتمعات المسماة «بالدنيائية» ضد سيطرة الغرب، وضد التغفل التسلطي لأساليب في الحياة والفكر.

كما أن هذا النسق ذات الإحالات هو الذي سيجري استدعاؤه لصالح تلك الحركات العديدة التي لم تُدرس دراسة كافية إلى الآن، لكن التي لا يمكن لتاريخ السلوك والمواقف إزاء الحياة أن يتجاهل ازدهارها: الحركة النباتية (حيث يفترض في إنسان الطبيعة أنه لا يمكنه تأمّن صحته واشتجابه العاطفي إلا برفض كل طعام من اللحم)، الدعاية «الطبيعية» التي تتأصل في سبيل حرية الجنس وحرية الجنس الحر، حماية الطبيعة ضد الأضرار الناجمة عن تعميم الصناعات الآلية... ويهني أن نستشهد بهذا القصص، ربما حرصا على روعة الصورة، لكن أيضا لأن هذه الجماعات تمثل حقا حصيلة لكافة هذه الاتجاهات، بتلك الجماعات الصغيرة «الطبيعية» والوحشية، ذات الأصل الغوضوي الزرعة، والتي أرادت، في فرنسا العقد

يمسسه أحد بعد، زمن سلطوع الإشراقات الأولى. «الشمس الأولى فوق الصباح الأول»، كما سيقول ييجي بدوره، مستندعا ذكرى حواء، المرأة الأولى «المولودة في الحديقة الأولى». لكنه أيضا، وربما بوجه خاص، زمن البراة، «أيام نقية»، طاهرة من كل دنس، مصونة من كل شر، ولا يقدم الموت ذاته فيها سوى صورة هذه المرافة السعيدة حيث تنتهي الأسفار السالمة. وسوف تؤكد أشعار ييجي هذا أيضا:

إن ما صار منذ هذا اليوم هو الموت

لم يكن من قبل سوى رحيل طبيعي هادي.

... وكان يوم الرجل أشبه بعرفا جميل.

وكلم بهجة منسجمة، باندماج تام للإنسان في نظام الكون، وكشفان للنقاء، إنما تتجاوب مع الرؤية المقدسة لجنة عدن السماوية، على صعيد آخر، الصورة العلمانية إلى حد ما للحالة الطبيعية، على الأقل كما حلم بها شراحها الرئيسيون وصاغوها في مفاهيم في أوج عصر التنوير. ومع احتجاب فكرة الزلة الأصلية، تضطرب تماما دون شك وتشوش خلفية المعتقدات الأخروية التوراتية، على أن هذه الصالة من البراة الأولى، البكر، الطاهرة من كل شائبة، والتي تجهل الشر كما تجهل الخلية، هي التي يدافع عنها في الواقع، في ملحق لرحلة بيرجا نغزل، ذلك الشيخ التاميتي لندير، «متحمسا على الأيام الجميلة الأظلة ليلاده، ضد الغايي الآتي من عالم آخر. فهو يظن: «نحن أبرياء ولا يمكنك إلا أن تُغرق الآتي بسعادتنا. ونحن ننقاد للغريزة الطبيعية النقية» لقد حاولت أنت أن تمحو سجيته من أرواحنا. [...]

انظر إلى هؤلاء الرجال: تأمل كم هم مستقيمون وأصحاء والقوياء. انظر إلى هؤلاء النساء: تأمل كم هم مستقيمات وسلويات الصحة وقويات. وهكذا، من جهة، إنسانية تستعيدا الحاجات التي فرضتها على نفسها بصورة مفتعلة، ومحكم عليها بالسعي اللاهث وراء خيرات خيالية، ومنذرة لذلك للقلق، والمرض، والعجز. ومن جهة أخرى، كانتا حية بمنى عن الرغبة اللاهية في التفتير، تتم بسلامة بنية كاملة، وهي نقية دائما لأنها لا تزال متخلصة من «الحضارة»، من مجموعة قيمها، من أومرها ونوافيها.

هذه الصورة الأولية «للإنسان الطبيعية» - إنسان «الغريزة النقية»، البعيد عن كل رنفة وعن كل هاجس خطيئة، والذي يعيش بلا خجل في عريه الأصلي، والذي يجهل مشقة العمل وأثران المرض... هذه الصورة لأبد من التذكير بأنها بعيدة تماما عن أن تكون جديدة: لم تتجاهلها العصور المسيحية؛ وكانت ماثلة بالفعل في بعض حلقاتها المتسممة بالانطلاق الحر، وفي بعض

الأول من القرن العشرين، أن تواجه قُبَح
«الحضارة» وفسادها وطغيانها بالمثل
الأعلى للمثل في «حياة طبيعية». ولم
تبق مجتلتهم النورية: العصر الذهبي
سوى لفترة عابرة جدا. ولكن البرنامج
«الطبيعي» الذي حرره المصور جرافيل
(وهو مؤلف كتاب عنوانه: الحالة الطبيعية
نُشر في ١٨٩٤) سيجلي كاشفا بكل
وضوح لعقلية بأسرها. وعلن هذا النص
المكتوب في شكل بيان عام:

في الحالة الطبيعية، تمتعت
كافة المناطق
الخصبة من الأرض بنباتات
وحيووانات أصلية
كثيرة ومتنوعة...
ونحن نؤكد

أن البؤس ليس وضعاً حتمياً
أن إنتاج الأرض وحده يحقق
الوفرة
... أن الشرور المادية (الأوبئة،
القتلوات)

هي من صنع الحضارة
أن الكوارث المسماة بالطبيعية
(الانهيارات الجليدية،

الانهيارات الأرضية،
الفيضانات،

الجفاف) هي النتيجة المنطقية
للأضرار التي

يلحقها الإنسان بالطبيعة

أنه ليست لدى الإنسان لا غرائز
طبية

ولا غرائز شريفة، بل لديه
ببساطة إشباع

أو إعاقة الغرائز

أن البشرية تتشد السعادة، أي

الانسجام وأن الانسجام بالنفسية

للإنسانية يمكن في الطبيعة.

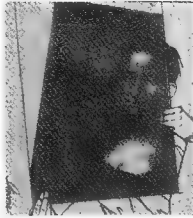
الطبيعة والثقافة: سنلاحظ دون شك
بأية قوة يفرض نفسه، غير مجمل
مجموعة الثيمات هذه، التصور التقليدي
لتعارضهما. على أن الأمر لا يتعلق، في
الحقيقة، إلا بصور متنوعة، سائلة، ذات
محتوى سياسي بمصر المعنى كثيرا ما
يكون مبهما، وهو صور بعيدة عن أن
تتسم دوماً مع إطار تحليلي وحتى مع
هذه... ولعما يتعلق «بالحالة الطبيعية»،
ويجمل النقاء المرتبط بها دوماً، إنما
ينبغي العودة إلى روسو في الحقيقة -
روسو الذي تمثل مزيجته الهائلة في أنه
منع هذا المفهوم كل دلالة المذهبية، وكل
محتواه أيضاً من الطموح السياسي
حيث أمجه في - وحتى جعله متطابقاً
مع - ما ينبغي النظر إليه حقاً على أنه
فلسفة حقيقية للتاريخ، على أنه على
الأقل رؤية شاملة ومتسقة منطقياً
للضرورة التاريخية.

هذه الثيمة الجوهرية، التي تُستعاد
دوماً تحت أشد الأشكال تنوعاً، تظل
بالنسبة لروسو نفس الشيء: ثيمة سياق
التاريخ البشري مفهوماً بوضوح مسار
انحطاط لا يُنفق. «كل شيء يتدهور على
يدى الإنسان»، وإنما في حركة واحدة
ينمح الإنسان، ويتفسخ، ويثقف، وكذلك
يرتفع إلى كائن تاريخي. وبالتالي فإن ما
تجده أصوات كثيرة بلطفه التقدم لا
ينبغي فهمه إلا على أنه دليل إضائي
على الفساد. ويكتب روسو: «الحديد
والقمح هما اللذان قاما بتدوين البشر
وبالقضاء على الجنس البشري». وبعيداً
ينفصم أكثر فأكثر عن الحالة
الطبيعية، لم يحدث الإنسان اختلافاً في
التوازن الجوهرى مع العالم الذي يحيط
به، وفي الاتصال الصافي مع تناسق

المشاهد الطبيعية، وفي الإيقاعات الكبرى
للأرض، وفي تعاقب الفصول، فحسب.
بل فقد كذلك القدرة الحرة على التواصل
مع الآخرين، إمكانية أن يفهمهم وأن
يفهمهم. ويدور الإنسان محكوماً عليه
بأن يعيش في عالم معتم، مبتور، مفكك،
حيث لا يكف المصير الملح على
«الظهور» عن اكتساح التأكيد البسيط
«للوجود». «وأخذ كل شخص ينظر إلى
الأخرين ويرغب في أن ينظر إليه
الأخرون»، كما يشرح روسو حيث يروي
بدايات التاريخ البشري. «وأضفى
الوجود والظهور شيئين مختلفين تماماً
ومن هذا الاختلاف ينبع البذخ الهائل،
والمكر المخلل، وكسافة الرذائل التي
تلازمهما...» وعندما يجرى ردّ بناء نظام
اجتماعي جديد إلى سياق هذا المنظور،
لا يكون له معنى آخر سوى معنى
محاولة أخيرة لكي يُستعاد فيما وراء
التاريخ ما ينظر ما كان دون التاريخ،
لكي تُسترد في إطار مؤسسي مجدد
«طبيعية الأيام الغابرة»، ومعها الشفافية
المفقودة للاتصالات بين الكائنات.

إنها، في الحقيقة، حالة استثنائية
تماماً، حيث يمكن للمشروع السياسي
أن يبدو وكأنه تابع مباشر من الإلهام
الأسطوري، وحيث يمكن حتى تعريفه
تعريفاً قاطعاً على أنه نقل مباشر
للضرورة الأسطورية. على أن بعض من
يقتنن إلى السلاطة الروسية المباشرة
سيظلون أوفياء لهذه الضرورة. والحقيقة
أن صورة المدينة القديمة، صورة
إمبراطورية، صورة الجمهورية الرومانية في
بدايات تاريخها، ماثلة دوماً في خلفية
العقد الاجتماعي. وينبغي قراءة سان
جوسيت - ولاسيما: شذرات عن
المؤسسات الجمهورية - لتقدير
الاستمرار العنيد لنفس الحكم، حلم
الاستعادة عبر إقامة نظام سياسي
اجتماعي جديد لنقاء أصلى مستلهم

العصر الذهبي



وقباب الأجراس. وحلّ حسام القارس محلّ المصيف؛ وفطنت القلنسرات والصنوبريات غرنى الفتى الأمرد، وطارذ سحر الغابات الهرمائية والبرارى الأسكتندية بولتارك وباطله. ومع ظهور الرومانسية الأولى جاء من جهة أخرى طابع بذاته للعاطفة والحنان، الميل إلى المنجيات والدموع، ليحيط استدعاء ماخر انطوى بمزيد من الرعاية الوهمية. ويبقى الصمّاس نفسه للتغنى بهذه «الفضائل القديمة السامية» التى شرّكت القرون التى تصفها بانها برييرة.

ويصرخ الدوق دى ريشيليه فى ملفى المهجر: «أيتها الأزمنة الفروسية السعيدة، يا ههود! لا تُنسى إلى الأبد. كوني حاضرة دوما فى ذاكرتنا وعندنا سنتورى العظمة الزائفة للقرن الثامن عشر أمام مجدك الحقيقى؛ وإنما فى هذا القرن المتفطرس، فى هذا القرن الحافل بالتقوير والجرائم الذى يتضائل أمام فضائلك المتراضعة والبسطة الأييرة لإخلاّك التى كانت لديه الوفاة التى لا سند لها لتسنيها بالبريرة....»

ويواصل ريشيليه: «أيتها القرون الفروسية، فى عهد براك السعيدة، كان الدين، والشرف، والفخيلة، المشاعل الإلهية التى أثارك وقامت بهديك، ومن الجلى أن هذه الرغبة فى أن يرجع التاريخ القهقرى، فى العودة إلى الينابيع الفروسية لتقاقت وحضارتنا لا يكتها، بدورها، إلا أن تكون مصحوبة بمشروع محكم نسبيا للتجديد السياسى والاجتماعى؛ الملكية والكنيسة تتحدان من جديد، الملك فى مجالسه، الشعب فى شؤونه، الحريات الغابرة تعود إلى تقاليدهما القديمة، الولادات التقليدية تعود إلى سابق عهدما فى قلب المشاعات العتيقة التى يُعاد تشكيلها من جديد. وفيما وراء رؤية هذا التوازن السعيد المستعاد أخيرا بين الحقائق

وضوح لمجتمع دينى، يشارك بشرة فى عبادة الكائن الأسمى والاعتراق بخلود الروح: «سيتصاعد نغان البخور ليلا ونهارا فى المعابد العامة وسيجوب عليه بالتناوب، خلال الأربع والعشرين ساعة، الشيوخ الذين يناهزون الستين من أعمارهم...»

على أن هناك مقاربة مثيرة تكمن فى حقيقة أن هذه الفضائل ذاتها، والتى تتمثل فى الشجاعة، والإخلاص، والزهد، والولاء، والتقوى، والمستلزمة من النموذج القديم، والتى تبشر بها أخلاق يعقوبية بذاتها، هى أيضا الفضائل التى سيجدما بدورها بعد ذلك بسنوات، لكن فى سياق عاطفى وأيدولوجى آخر تماما، للدافعين عن فرنسا ملكية قديمة، ووطنيركية، ومسيحية. ومن البدهى أن عناصر الديكور التى عرفها التاريخ قد تطورت بصورة ملحوظة جدا. فبعد ثبات الأرتية الرومانية الفخفاضة، وبعد الترتيبات الصارمة للمعابد، والأعمدة، وواحات الأعمدة، أتت صفات الجمال المزخرفة لعنصر سمى قرومبى بكامله تزيينات الحصون، والأبراج،

من النماذج الكبرى للمصور القديمة الكلاسيكية. وليس عبا أنه، منذ مقدمة الكتاب، يجرى استدعاء «الإله حامى البراءة»، وفى الحال يتحدد الهدف الأخلاقى بصفة جوهرية، والذى يعزى إليه كل مشروع لإعادة البناء المؤسسية. كتب سان جوست فى: روح الثورة: «إن نستورا حرا هو أمر جيد بقدر ما يوفق بين الأخلاق وأصلها، بقدر ما يكون الأهل أحياء، والنرايا خالصة، والصلوات مفصلة، وتستأنف: الشذرات: ولو كانت هناك أخلاق لكان كل شيء على ما يرام» ولابد من مؤسسات لتهديبها... وقد يكن الإرهاب أراحنا من النظام الملكى والأستقراطية، لكنّ من سيضلّنا من الفساد؟... وسرعان ما يجرى تقديم الإجابة عن طريق تحديد برنامج دقيق للإصلاح الأخلاقى - وينبئ فهم هذه العبارة هنا بمعناها الأكثر صرامة، إذ إن الأمر يتعلق قبل كل شيء، فى الواقع، باستعادة وتجديد الفضائل المنسوبة إلى الكلاسيكيين، العظماء وإلى الرومان الذين هم ليسوا أقل جدارة بالاعجاب. من هنا الإصحاح على تعلم ذى غاية عسكرية، هو فى أن واحد تقشقى، ونبأتى، وريغى: «تعليم الأولاد من العاشرة إلى السادسة عشرة هو تعليم عسكري وزراعى» - حيث لا ينبغي أن يعيش مواطنون المستقبل إلا «على الجلود، والفواكه، والألبان، والخبز، والماء». ومن هنا تلك الصرامة المميزة لأخلاق جنسية مطبوعة بالطابع المؤسسى حيث تسود قيم الاحتشام، والتحفظ، والعلقة: «فى أيام الأعياد ينبغي ألا تظهر على اللأ عذراء تحدت العاشرة من عمرها بدون أمها، أو أبيها، أو وصيها». ومن هنا أيضا احترام السن، والدور الرفيع الشأن المكرس للشيوخ: «احترام الشيخوخة عبادة فى وطننا». ومن هنا أخيرا مثل الأعلى المحدد بكل

والحاجات الشعبية وبين شكل غير إداری للسلطة، جفید ومباشر، يستمد شرعیت من مجرد الاعتبار المتمثل فی قِیم خدماته ویمومها واجباته فإن ضرورة رد الاعتبار الأخلاقی، والمعیة إلى «البراءة» المستحقة، تظل من ذلك جوهريه. وامام «الأخلاق الفاسدة لهذا الزمان»، فإنما، فی تعارض مع غطرسة الدعاية الاجتماعیة الأثریة لدى القرن الذی انتهى لترو، ومع رصانة القول والفكر، یجری استبعاد ذلك، عندما یقتضيه التهذیب والسلوك. وإنما أيضا - وبصفة اعم - فی تناقض مع التعقيدات الزائفة للمجتمع الحالی، تكون «البساطة» المنسجمة للغرب والتي یروجی التجهیل بعونتها الضروریة والنهائیة.

والحقیقة أن الذکری الجمیدة لرحما الجمهوریة والاستیماء الماضوی للعوالم السیمیة القروسطیة العتیقة، كما یبهران عن نفسیهما فی أواخر القرن الثامن عشر وبدایة القرن التالی، یدوان بالتالی وکانتها یندمجان علی مسعید ضرورة تهذیبیة مشتركة. وعلى کل حال فإنهما یشافقان مع بعد ثالث لعالم الخیال السیاسی: الحلم الریوی، أركنادیا، الارض، المنیع المستعاد لكل حقیقة ولكل إحصاء. وفی الأدب القصصی الفرنسی، یرتبط تصویر الحیاة الفلاحیة، بمعملها، بنوعین أدبیین متناقضین للغاية: من جهة، القصیة القصصیة الریویة التي تمثلا خیر تمثیل روایات جروج ساند، ومن جهة أخرى، الطبیعیة القائمة للتي تاتی روایة: الفلاحون لهنالك روایة: الأرض لئولا لتكادیة تقالیدها. علی أن الحلم الریوی لا یتوافق، من حیث ضیاعته الأیڤرولوجیة، توافقا تاما مع الصور المألوفة للقصیة الریویة الحقیقیة. وزخارف أسالیبها، وحنانها للتكلف، إن الأسطورة تعضی أبعد وأعمق. والرؤیة التي تبنی سرملها الأسطورة هی تلك

الخاصة بماض مثالی قام فیه الاتصال المباشر بالأرض بحمایة الإنسان من الانحطاط بفعل الزمن، وریطه بالإقاعات الكبیری للطبیعة، وكفل له لشروط حیاة «حقیقیة»، متصرة من كل لریعة من كل خدعة. فالفلاح هو ذلك الذی یعرف القیاس النقیق للزمن، حیث تستوجب كل حركة من حركات الزمن امتلاعه بالدلالة، وهو الذی یعلم بالططرة ما یتعلق بالحقائق الجوهریة. «الأرض، ذاتها، لا تكذب»، هذا ما سیؤكد بعد ذلك بكثير الماریشال یتکان، داعیا الفرنسیین إلى العودة إليها للبحث فیهما عن وعود «بعیهم».

وعلى كل حال فإن الثیمة الأثریة بوجه خاص فی أدب النصف الثانی من القرن الثامن عشر هی ثیمة «انصرافه» الفلاح الشاب - أو الفلاح الشابة - عند مغادرة القریة مسقط الرأس للذهاب إلى اللدینة الكبیریة والضمیاع وسط جمهریة. هو أسفاه! تلك هی السعادة! لم أرها إلا هناك! وأنا تمیس لأثنی بحثت عنها فی مكان آخره، هكذا یتجسس ریتیف لدی لا بریتون الذی، بعد أن غادر مزرعة أبیه وهو فی السابعة عشرة من عمره، كان له علی الأقل فضمل أنه تمسك بتجریری شخصیة. وبالنسبة له، تظل القریة، بعد أن أضفی علیها مثالیة وقداسة، رمز نقاء الروح والقلب ذاته، ورمز الولاء لماض سحیق جدا، عادل وشریف. ویقول ریتیف علی لسان جده: «لا ینبغی أبدا أن نغادر مسقط رأسنا هذا، لا ینبغی أبدا أن نستفسر فی لندن الكبیری، ولستمع إلى الأید وانجند دوما الحب والاحترام اللذین كنا نكتهما لأجداننا. [...] فلتنبئ هنا، أكرها عليك، نكل شيء هنا ملء بذا، وكل شيء هنا سیدذكرك بشرقنا...» إن تعارض الريف - للدينة یرتدی هنا دلالة نمولوجیة. من جانبیه «نقاء» الجو والمیاء، رصانة الأنفاق،

انطلاق الرؤیة، ومن الجانب الآخر، الأجواء الضائقة التي تجلب المرض، التكدس البشري، الحصار وسط الجموع. أيضا من ناحية، بطه وأطارد مفاخر الأجداد، وشرف المواقف، وسلام الحقائق الیقینیة السیمیة القدم؛ ومن الناحیة الأخری، اضطراب المیابة العقیم، سوء الهذم، قلق المطامح التي لا ترتوی أبدا. ویؤكد روسو: «لم یُخلق الناس لیتكسبوا فی محاشیر بشریة. وكما تكسبوا أكثر، فسعدوا أكثر. إن لندن هی درك هائیة الجنس البشري». وفی نظر مؤلفه: إسمیل، تظل المدينة الكبیریة، تلك التي كان یراها تنصو وتوسع: «بؤرة كثافة الرذائل؛ فالدینة، بعیدا جدا من المسافة فی تكوين مواطنین أحرار، لا یمكنها إلا أن تساعد علی ازدياد «الأیاض»، علی ازدياد «رعاع مظلومین وأغبیاء». وحتى بعد ذلك بسنوات یكرر ذلك مؤلفه، مشرب بالتأثیرات البروسویة، لكتاب بمنوان بالغ الدلالة: «السعادة فی الأریاف، مشیرا إلى أنه فی العودة إلى الأرض یتقل الشرط الأول لكل مشروع ولتجديد الأخلاق».

تكفی أبسط ملاحظة لتتصور ما یحاذیه سكان المدن الأغنیاء المحكوم علیهم بیؤس الفراغ، من قلق، وألم مكتوم غالبا، لكنه حقیقی دائما، ومن اكتئاب. إنهم أشبه باطفال یكون لأنهم لا یعرفون کیف یُسَلُون أنفسهم، لكن لو أن معلما حکیما اتجه، بدلا من الإحتفاسات بهم محبوسین داخل أسوار کلیة، إلى أن یجعلهم یستفسرون هواء الأریاف النقی، ووجه انظارهم إلى المشهد الضاحك للطبیعة وأعمال المزارعین، فإنهم سرعان ما سیسعون إلى تقليدهم: یقیمون حدائق، ویبنون أكوأضا، ویصیرون

المصر الشعبي



سعداء. [...] ويقول الناس في الأرياف حيث هم ضروريون، وهم كثيرون للغاية في المدن حيث ازدهارهم ضار. وإنما يتوزعون بطريقة أوفق سيكون تصحيح ردائل بعضهم، وجعل قدر آخرين الطفل، وجعلهم جميعا يتعمون بمصير الفضل.

وهذه اللغة المصيرية على المدينة - الكبيرة، المدينة الحديثة، للمتجذبة للطائرات، والساحقة للأرواح، والمتلفة للابدان، إنما ينبغي تسجيلها بعناية خاصة. وبين الأصوات الكثيرة للمكرسة للاستدعاء الماضي للعصور الغابرة، لا شك في أنه سيكون قليل الإقناع تماما أن نتجاهل الاختلافات زمن الإصالة التاريخية وكذلك إعمال تصاريفات التلاوين الأيديولوجية. وفيما وراء هذه الاختلافات وفيما وراء هذه التعارضات، لا يمكننا مع ذلك أن نغفل تأكيد هذا العامل الحاسم للاستمرارية والذي يمثل في شعب نمط بذاته للمجتمع: نمط المجتمع الذي يفترض أن تتوافق معه على وجه التحديد صورة المدينة الكبيرة الحديثة التي يجري تصويرها على أنها مستودع لثروات متجددة دوما، وملقى مستمر لاختلاف أشكال التبادل والاتجار. وباعتباره تنظيما جماعيا مفهوما على أنه قائم بالكامل على البحث عن الربح، وعلى أنه محكوم بكامله بقوانين السوق وحدها، فسرعان ما سيوصف هذا المجتمع بنمط «السلمى». وإنما بقدر ما هو مجتمع «سلمى»، فإنه سيظل مرفوضا دائما.

«الرخاء عار»، بهذا يصرخ، بين آخرين كثيرين، سان جوست الذي لا يكف عن ترديد ازدهاره للتجارة الكبيرة، والقشطات الماركنتيالية، ونتائجها الطبيعية المحتومة التي هي، حسب رايه، للترف، للبول الكمالية، التباهي بالثراء.

وهو يعلن: «الذهب والفضة محظوران إلا في سك النقود». ونجد للملاحظة نفسها لدى مؤلف السعادة في الأرياف، الذي يبيح له الترف «المسيب الضروري» للشقاء في أي إمبراطورية: «مع حرمان الشعب»، يعذب الترف حتى أولئك الذين يمتلكون وسائل الاستجابة لأهوائه «مدمرا» التناسب بين رغباتهم وإمكانية إشباعها». على أنه يكفى في الواقع أن نستمع إلى روس، ملهمهم المشتبك، الذي يشكل لديه شجب الترف، المرتبط مرة أخرى بشجب التجارة الكبيرة، إحدى الشيمات الجوهرية للتمامل الأخلاقي - السياسي، وهو يؤكد في: مخطوطة نيفشاتيل ما يلي:

نظر كالمه القدما إلى الترف باعتباره علامة على فساد الأخلاق وعلى ضعف الحكم [...] وكان من الطبيعي أن تناظر التجارة بالازدياد الذي أضمره الناس للترف. كان الرومان يزدهرونها، وكان الإغريق يتركون أجناب يقومون بها بينهم. [...] وباختصار ففي

البلاد التي كانت فيها النقود محترقة، لم يكن بالإمكان إلا أن تنطوى كافة وسائل كسبها على شيء ما حقيق.

إنها مصادرة على المطلوب تقود، بشكل منطقي تماما، إلى الصورة المثالية لاقتصاد صارم الانغلاق على ذاته ويمكن فيه تأمين الحاجات الأساسية «بلا بيع ولا أتعار». كما أنها تقود إلى حذر لا تهاون فيه حتى إزاء رموز العملة وإزاء استعمالها. وبين شعب كورسيكي يحلم جان چاك روسو بأن يمنحه مؤسسات حكيمه، من المأمول فيه أن يكون بإمكان التجارات «أن تحدث عينا» ويكون قيم وسطية: وهكذا يمكن للناس «أن يعيشوا رغد العيش بدون أن يستعملوا فلسا واحدا»... وهم سعداء إذن، بقدر ما هم أفاضل، هؤلاء الفلاحين من با - فالليه، الذين يضرب بهم المثل في: هيلويز الجديدة، والذين يقطنون منطقة توجد بها مناجم ذهب «غير مسموح باستغلالها»، والذين يظل استخدام النقود مجهولا لديهم من الناحية العملية؛ «المواد الغذائية وفيرة هناك دون أي سوق تصريف في الخارج، ودون استهلاك ترفي في الدائل، ودون أن يفقد المزارع الجبلي، الذي تمتلك ممتلكته في عمله أقل كدها.

ومنلاحظ من جهة أخرى أن روسو وإقارنه، في هذه الأدلة بلا لبس لمجتمع ماركنتيلى ولقيم الربح، يثبتهم على نحو غريب، وفي زمنهم ذاته، أعداد لا تحصى ولا تعد من المفكرين، وعلماء اللاهوت، ووجه خاص كهنة الأبرشيات الشعبية، في فرنسا قيمة للغاية، تقليدية ومسيحية. ومن الجلى تماما أن الفرضية الأولى للانطلاق تتعلق هنا بنسق مختلف تماما للغة. غير أننا، أمام «ساعة القرون الأولى»، نجد العالم الحديث. ذلك الذي تجرّفه بالفعل القوى

الكبرى التي لا تقاوم للرأسمالية الصناعية والمالية، ذلك الذي يتأهب للسيطرة عليه سادة العصر الجديد الذين هم التجار، والمصرفي، ورجل الصناعة - متأهبا مرة أخرى بـ"برك البراعة"، وبالتدخل عن الزبائن، وبالتجرد حتى من الإنسانية. وكان كاهن أمين من مدينة إقليمية صغيرة لا يزال يفتيح في سبعينيات القرن الثامن عشر قائلا: فكم أحب أن أرى بينكم، يا رعايا أبرشيتي الأعزاء، هذه البيوت المسيحية حقا والتي يحافظ فيها الأبناء من جيل إلى جيل على البساطة، والتواضع، والقناعة، في كل ما ورثوه عن آبائهم، فلا يكون لهم مطبخ آخر سوى تسديد المحلول، ومضاعفة تقصاتهم، وتكوين أسرهـم... غير أن هذه الصورة لأمم مصرون لحسن الحظ ليست ماثلة هنا إلا لقلبائها بالمشهد المصنوع الذي يلحمه التطور السريع للأخلاق: نسيان «الشرف الرفيع للفقر» وعظمة الفقر القديمة، العماس المحتم للملك، السعي الحديث إلى «الراكمة والمصافاة»، هاجس النجاح المادي والصعود الاجتماعي، الاحترام الذي يحظى به للثراء دون سواء، الإقرار الشرعي «بالربا» (ومعبارة أخرى الإقرار بفاقة)، أي مبدأ الرأسمالية المصرفية ذاتها، التجارة الكبيرة المحتل بها باعتبارها «المصدر الوحيد للمنفعة العامة»... ويقول الأب كروازيه، وهو مؤلف كتاب بعنوان: مقارنة بين أخلاق هذا العصر وأداب يسوع المسيح: «إن الأبدى التي تكس من كل ناحية، التي تراكم بكثير من الاندفاع، ليست غاية في النظافة، والثروات شبه الخالقة لا تخلو من عنصر خارق، فهل الله هو الذي يصنع هذه المعجزات؟ وفي نهاية المطاف فإن نسفا جيدا تماما - يقوم من الناحية الجمهورية على ما يبدو أنه تفوق أو

سيطرة النقود - هو الذي يجري إعلانه كما تجري إداثته بنف في أن معا. كما أن كافة ثيمات هذا التيار الدائم من الرفض والاحتجاج المناهض للبرجوازية - وهي تيار أن يكف عن تكتيد حضوره عبر قرنين من التاريخ الأيدولوجي الفرنسي - هي التي يجري التعبير عنها بالفعل بمتهى الموضوع.

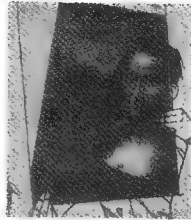
هذه النزعة المناهضة للبرجوازية من حيث المبدأ، والمزاج، وكذلك الهوى في كثير من الأحيان، سيد مؤرخ الأفكار السياسية التمييز عنها في اشتراكية فرنسية بذاتها (على الأقل تلك التي لا ترتبط لا بتأثير ماركس ولا بالإلهام المبان سيموني) وكذلك في الدارس الفكرية التقليدية، وحتى القومية أحيانا. وعلى سبيل المثال فإن برزوفين هو الذي يسجل أن فرنسا فقدت أخلاقها، وحلم براحياء تلك الأخلاق، أو فريديه الذي يصوغ صورة الفالانستير وفقا للاشمزاز الذي يري به إليه جنون الإنتاج، وسيادة التجارة الكبيرة، وسيطرة «إقطاع ميركنتيل»، هذه الأشياء التي يبدو له أنها تشخص مجتمع زمانه. غير أن ديومون أيضا هو الذي سبق أن تصدنا عن المكانة الجمهورية التي تشغلها العملة التي يصبها على «الفتح» البرجوازي في تكوين وصياغة وسواسه المسمى للسامية. كما أن بيجي، عند مفتق طرق الاشتراكية والقومية، هو الذي يربط في مؤلفه: النقود المنشور في ١٩١٣، الدور في تذكياته كظل صغير فقير برفض العالم الحديث ووباداة نظام اقتصادي واجتماعي ولم يسبق قط أن كان فيه المال السيد والرب الوحيد إلى هذا الحد، ولم يسبق قط أن كان فيه اللغني محميا إلى هذا الحد إزاء الفقير والفقير مكتشفا إلى هذا الحد إزاء الغني. لقد ماتت فرنسا عجزا للغاية، واختفى «ضعب»

مكوبا ومصابا بعدوى، القدرة الكلية للمال ويظهر «برجوازية ملحطة، يكتب بيجي:

عرفنا فرنسا العتيقة، ولسنها، وعرفناها سليمة لم نُس، كُنّا أبناء لها، وعرفنا شعبها، ولسنها، وكنا من الشعب عندما كان هناك شعب. [...] كان هناك عالم تطبق عليه هذه التسمية الجميلة، كلمة الشعب الجميلة هذه، عند استعمالها له، انطباقها القديم الكامل. وعندما نتحدث اليوم عن الشعب فنحن لا نعدو كوننا نقول كلاما، وحتى كلاما من أحط الكلام، كلاما انتخابيا، سياسيا، برلمانيا. لم يَحدَ هناك شعب، واصبح الكل برجوازيين. [...] والقلة التي بقيت من الأرستقراطية القديمة، وبالأحرى من الأرستقراطيات القديمة، صارت برجوازية منخطة، صارت الأرستقراطية القديمة كغيرها من أرستقراطيات برجوازية مانية. أما العمال فلم تعد لديهم سوى فكرة واحدة، هي التحول إلى برجوازيين. وهو بذاته ما يسمونه بالتحول إلى اشتراكيين...

ويواصل بيجي: «رأيت طوال حياتي حشر الكراسي بالقش بالروح نفسها، وأقلب نفسه، وألبد نفسها، التي بنى بها هذا الشعب نفسه كاترانياته، ثم اختفت السعادة في الوقت نفسه الذي اختفت فيه الفضائل العتيقة للغاية والتي كانت تكفلها، فضائل الشرف، البساطة، الصرامة، للثابرة على العمل، احترام النفس والآخرين، والصورة هي ذات الصورة دائما في الحقيقة. كما هي ذات

العصر الذهبي



يلتقي بالأخر أبداً. إنه عالم مظاهر
وإحصاءات زائفة، موكب مشوش من
«الأنتم» تخفي تحتها حقيقة الكائنات
البشرية. إنه مجتمع متافقر، يسيطر عليه
صدام المصالح المتنافسة، يضاعف
الصراع بين أولئك الذين يتآلف منهم،
ويحكم عليهم بالعزلة، بالانطواء الأليم
على ذواتهم. «قلبي يود أن يتكلم، إنه
يعرف أنه لم يَصُغْ، إنه يود أن يجيب،
ولا أحد يقول شيئاً يمكن أن يصل
إليه...» إن حقيقة المشاعر، واتحاد
القلوب، والمناجاة الحرة للأرواح، يجري
تحديدها على أنها السمات المميزة ذاتها
«الحالة الطبيعية»، وإنما مع استعادة
هذه القيم الجوهريّة ينسجم الحلم،
التواصل بلا انقطاع، بعودة إلى الأيام
الأولى، عبر الأشكال للتجسّد لمواظبة
مستعانة. وفيما وراء قراءات التي ينبغي
الاعتراف بانها صعبة، ومنطقه المقدّد،
وكذلك فيما وراء اختلافات التفسير التي
أثارتها منذ البداية، فإن الشغل الشاغل
لكتاب: العقد الاجتماعي - شأنه في ذلك
شأن السياسة الروسية بأسرها فضلاً
عن ذلك -، بهذا الفصص، واضح لا
ليس فيه: إقامة مجتمع متمدّد، مقضمان،
متلاحم، لا يعود يترك مكاناً لعزلة
الكائنات البشرية وللنمو الحر للإنانيات
الفردية. صحيح أن التفوق المنفرد
للسلطة المطلقة يمكن أن يغدو بصورة
شرعية تماماً تهمة الحكم الشمولي.
وهناك العداء الملحن إزاء تفتّت الهيكل
السياسي، والأحزاب، والطوائف
«الجزئية»، والإلحاح الماسم على مفهوم
«الأنا المشترك»، وتعريف كل عضو من
أعضاء الكل الاجتماعي على أنه جزء لا
يتجزأ من الكل، والكثير جداً من
التهيمات التي تشكل بوجه خاص تهديداً
إزاء الممارسة المنسجمة للمحقوق
الأساسية لحرية الإرادة. ويذهب روسو
إلى حدّ أن يكتب: «المؤسسات الخيرية

ميرسييه نُشرت عشية الثورة الفرنسية،
هي رواية: مليون نحد البطله المنسجمة
إلى الريف بعد فترة طويلة من الشرود
الاجتماعي تكتشف بعد آخرين كثيرين،
أن لها «قلبا جديداً تماماً»: «كانت تعيش
في سبيل نفسها أكثر بالحياء في سبيل
الآخرين، وبينما عاشت في العالم الذي
كانت فيه لنفسها تماماً، كان المكان الذي
شغلته خيسقاً جداً، ذلك أنه لم يكن
بوسعها أن ترى فيه سوى شخصها...»
إن «أيام زمّان» هي دائماً حلم، أمل،
حنين إلى التواصل.

كان لابد من أن نتتبع عبر مؤلولوجيا
العصر الذهبي تلك التغيرات التي لا
حصار لها عن هذا الحلم الجماعي الذي
يشكل دون شك ترجمتها الأكثر شيوعاً
على صعيد الأيديولوجية السياسية.
لكننا هنا أيضاً نجد أنفسنا مضطرين
تماماً إلى العودة إلى حالة روسو
التومؤجية، ففي: ميلويز الجديدة، حينما
يصل الفارس سان - بريه للمرة الأولى
إلى باريس، لا يكون ما يخله هو مشهد
الفساد بقدر ما هو مشهد دوامة من
الجموع يضع فيها كل شخص دون أن

الصورة كذلك دائماً تلك الخاصة بمداثة
مفسدة تعجل بخراب الأخلاق القديمة.
ويكرر ييجي: «لا حاجة إلى أن نكرر هذا
كثيراً. الشر كله ينبع من البرجوازية.
الضلال كله، الجريمة كلها. إن
البرجوازية الرأسمالية هي التي أصابت
الشعب بالعوى، وقد أصابته على وجه
التحديد بعدوى الروح البرجوازية
والرأسمالية...».

الملاذات المنسية

النقاء المفقود إذن، لكن أيضاً
التضامات المخطمة. والصديقة أن
ضاحية أورليان القديمة هذه التي وكّد
فيها ييجي وانقضت فيها طفولته لم تكن
في نظره مجرد الصورة والرمز لنوع من
البهامة الأولى، دامت زمناً طويلاً على
تعاقب القرون: إنها أيضاً صورة سخاء
اجتماعي مائل دوماً، وذكرى، حاضرة
درسا، لمكان مفصل، وألفة حارة،
ولتضامد جماعي. وهذا التذكير ذو طابع
عام، ذلك أن إدانة المجتمع الحديث -
للمجتمع الذي جرى إخضاعه لقواعد
الربح دون سواه - لا يمكن أبداً إلا أن
تمتزج بالإدانة للإنانية المظفرة، ولعزلة
ال فرد المكروسة بصفة نهائية، ولهذه
الجماهير المجرّدة من كل تلاحم، فالتناس
الذين تجربهم قواعد الربح هذه - وفقاً
لعبارة مؤلف ورع من القرن الثامن
عشر، وفي لا مبالاة كلية متباعدة -
«يتجمعون، ويتفرقون، ويتبدعون،
ويتبادلون، ويحلّ بعضهم محلّ بعضهم
الأخرى. كذلك فليست هناك، فيما يبدو،
أية ندابات، أية تعبيرات أيديولوجية عن
عودة الأرض أو المحافظة عليها، ليست
أيضاً تعجيّداً للقيم الجماعية، واعترافاً
يقظاً بشكل رفيع للثمان من الألفة.
والحقيقة أن سمة محددة للانسجام
الاجتماعي هي التي يُفترض أنها تسود
تحت أمساق الفش وعند أقدام أبراج
الأجراس. وهكذا، ففي رواية لسباستيان

هي تلك القادرة على نقل الذات إلى داخل الكيان المشترك. غير أن الأسطورة الزائفة من الحقيقة القديمة والاستعلاء المثلل يوما لعظمة إسبرمة ولعظمة روما الجمهورية، يواصلان تقديم نسقهما الذي لا ينفد من الإحالات. ولم تقلد أمثلتهما شيئا لا من قيمتهما التفسيرية ولا من قوة مقتضياتهما. واستعلاء مثال المؤسسات التي كانت خاصة بملك لندن فإنما - على صورتها - في نسيان وتجاوز «الهجوم الخاصة» في التوحيد الجعبي للموضوع في خدمة الصالح العام، في الاتحاد المستعاد في نهاية المطاف للروح والقلب، ربما كان بوسع البشر في الوقت الصالح أن يستعيدوا في أن معا كلا من طريق السعادة وطريق الفضيلة.

ومدغوا إلى الحدود القصوى لمنطقه فإن هذا الهاجس ذاته والخاص بتواصل كل في سياق شفافية كلية هو الذي يقود روسو هنا، من جهة أخرى، صوب هذا الحلم الآخر، المحير في ظاهر الأمر، وهو حلم اندماج اللغة. والحقيقة أنه يتمثل، في نظره، عامل حاسم، في عدم الفهم، أو سوء التفاهم بين الكائنات البشرية، أو اللبس، أو الزيف، في الكلمات، سواء أكانت هذه الأخيرة تتعلق باللغة المكتوبة أم باللغة المنطوقة. وإذا كان لا يمكن تصور الحالة الطبيعية إلا على أنها حالة الاتصال المباشر لواقع النفس وميول القلب فمن المنطقي أن نفكر في أنها كانت تجهل بالضرورة هذه العلامات المصطنعة والمخللة التي هي علامات الخطاب البشري الراهن. وعندما أتم روسو التفكير في أنماط إصلاح ممكن للكتابة الموسيقية فُكر في إنشاء نظام جديد للتدوين، يكون في أن معا مختزلا ومختفيا وبميسرًا. ولهذا فإنه مقتنعا بأنه بالنسبة للنفس مستقيمة وحساسة ينبغي أن تكون كافة العواطف

ملحوظة في الحال، حلم بنظام اجتماعي يكون متاحا فيه من جديد «النفاذ من قلب إلى قلب بدون الكهنوت البارد لكلامه. حيث سيتم القضاء نهائيا على الغش بحكم ذات واقع أنه سيكون بوسع الاتصالات العاطفية أن تتولد من الآن فصاعدا بعيدا عن الوساطة المشبوهة للتبادلات الكلامية. إن الانسجام مفقود، لكن ليس من المصور أن نأمل في استعادته. وسيكفي لتحقيق ذلك، التخلي عن الاصطلاحات الحالية للغة في سبيل العودة إلى نظام للاتصال بالإشارات، وهو الذي يتسم بكون غيره مع القوانين الحقيقية للطبيعة. وسيفتح الناس بدلا من أن يتكلموا؛ وستصبح أغلب الكلمات الأساسية أصواتا تقلد إما نبرة الانفعالات أو تأثير الأشياء المحسوسة؛ وستكون محاكاة الكلمات لأصوات الأشياء، سائدة هناك على الدوام.

ذلك هو الزمن الذي كسنت الحيوانات تتكلم فيه. وقدل هذه الصيغة القديمة التي يبدأ بها سرود كثير من الحكايات الشعبية بشكل آخر - وهو شكل معكوس في حالتنا هذه - على هذه الضرورة نفسها للاتصال المباشر، للتفاهم التام للتبادل، الذي لا شك في أنه لا يتفصل من الرؤية الأولى لانسجام شامل لم يتعرض بعد للخطر. وبالمعنى نفسه، وبين كثير من مفسري هذا الحنين الرجعى إلى الماضي والذي يطبع بطابعه بكل قوة التاريخ الأخلاقي للقرن الثامن عشر وهو بسبيله إلى الانتهاء، ينبغي أيضا إحياء شهادة ريتيف دي لا بريوتون إذ يستمدى الشخصية البطولية لأبيه، وكانت صورة نموذجية لفلان من «صالح الزمان». إن واحدة من السمات المميزة التي تشب إلى هذا الأخير تكمن على وجه التحديد في افقته مع الحيوانات، الفهم القريزي الذي كان يربط بها ويربط به. ويروي رواية أنه مع الثور،

والكلب، والخيل، نشأ نوع من الوثاق، وبالأحرى ما هو أعمق وأشد الغلة لانه يقع بالكامل خارج الشفرة المعتادة للغة البشرية. وهي رؤية لتوازن معرض للخطر من الآن فصاعدا، لعهد منقوض بين الإنسان والنظام الطبيعي، يجبر عنها بكل قوة من ناحية أخرى، وكذلك في نفس العصر، ذلك الكتيب العجيب ذو العنوان الخالي من كل لبس، الكسيس أو العصر الذهبي، الصادر في ١٧٨٧، والمتنمى بدوره بصورة مباشرة تماما إلى السلالة الروسية. ويؤكد لنا ذلك الكتيب أن العصر الذهبي لا يتنسى بمال من الأحوال إلى عالم التلفزيون الأسطوري، بل لقد ساد في الواقع قديما على أرض البشر وكان ذلك عصر الشفافية.

كان الإنسان يرى نفسه في كل إنسان يلقاه من نوعه، ولأنه كان يعتقد أنه أسعد من كل إنسان آخر، كانت غاية رغباته تتمثل في جعل كل كائن بشري آخر سعيدا مثله. وإنما في ذلك الحين كانت اللغة كاملة تماما، حيث لم تكن لها كلمات ولا إشارات سوى تلك التي كانت العواطف الداخلية القوية تجبر الأعضاء على إظهارها بالكلام وبالإشارة.

وإذا نحن أسمعنا النظر في المصوبة البالغة التي جدها في كثير من الأحيان في التعبير عن أحاسيس أخرى مرهفة أو سامية مع أننا نكون على وعي حقيقي بها، يكون من السهل أن نفهم كم كان كل إنسان يوحد فكره على الوجه الأكمل مع فكر كل إنسان آخر. [...] ويقال إن التهنية أو الكلمة أو الإيماء الواحدة، في تلك الأزمنة، والتي

المصر الذهبى



العيد المنسى، العيد الذى ينسى استماتته - لم تكف قط من جهة أخرى عن أن تؤكد وجودها عبر التغيرات التى لا تحصى لانب المنين إلى الريف، وباعتبارها الشرط الأساسى لتجديد الأخلاق فإن العودة إلى الأرض هى أيضا العودة إلى القيم الأولية للتضامن الإنسانى، إلى افراحه، وإلى شعائره، وإلى رموزه. وتتمثل صورة قديمة لم تسارق أبدا خيال الناس فى صورة أرياف الأزمنة الغابرة، الصاخبة للغاية بلغاتى الفلاحين وناشيد الفسالات. كما يتمثل موضوع قديم للناس، من جهة أخرى، ويرى بلا ملل فى كل جيل، فى موضوع احتفاء شعب بأكمله وهو يفتى: سيقول يرحى - بعد استخدام ميشاليه للعبارة نفسها تقريبا بخمسين سنة - فى أيام شبابه، كان كل الناس يفتنون... وفى أيام حكم لوريس السادس عشر، فى عهد سرعان ما سيصوره التقليديون على أنه العصر الذهبى الحقيقي لفرنسا القديمة، البطركية والريفية، يلج بالفضل مؤلف السعادة فى الأرياف على ضرورة إحياء الأمياد التقليديين، التى كانت فى رايه مهنددة بصورة مساوية بالانقراض. إنه الأثر الحاسم لقومية وأينة: من جهة أخرى تضم إلى مراقبة المؤلف المذكور الشرائع «الوطنية» والرغبة فى إنعاش وحفز الشعوب «الوقى».

ثم ضاعت عادة الاحتفال بهذه الأعياد التى كانت أيام ابتهاج لسكان الأرياف. وكما أود أن يجرى إشغال نيران عيد القديس يوحنا، وأن يجرى، إن سمح بذلك مزيد من اليسر، إحياء صائب القديس مارتان، وأن يقوم عيد القديس الشفيق، بعد أداء عروض الدين، بإحياء الانعصاب والرقص، وكافة المباحج المحبابة...

الشهير لعيد مواسم جنى العنب، فى: هيلوين الجديدة، هو الذى يستعيد فيه «الأمياد والمياوسون والخدم» فى كلارن، فى بيت السيد الإقطاعى، بين أغاني من يحنون العنب، «مساواة ودية» تربط «نظام الطبيعة». هذا التوفيق بين لحوال متجانسة، وبواسطة هذا للشاغل، وفكرة الراحة والتراضى والسكنية، والإحساس بالسلام، الذى يجلبه ذلك إلى النفس، كل هذا ينطوى على شىء، مثير للعواطف...».

بعد ذلك بسنين، واثما فى اقتفاء مباشر لأثر روسو، واثما بالإحالة إلى النموذجين الكبيرين المختلفين والمتماثلين فى إسبرطة وروما فإن الوظيفة الموحدة والمستقرية للعيد هى التى سيستعيدنها أيضا رجال الكونفيسورين بدورهم، حريصين على إرساء الأسس لطقس منى جديد. وفى الجمهورية، وفقا لسان جوست، يكون إيقاع وجود المواطن ذاته مدعوا إلى أن يتمتج بتعاقب الطقوس الجماعية، بالتلاحق المنتظم لإحياءات الفكرى والاحتفالات. وكما نعرف: ثمة العيد - العيد الذى يسبيله إلى التلاشى،

لا تمثل الآن سوى إشارة ناقصة أو شامضة أو ملتبسة إلى أحاسيسنا الحميمة كانت السمة الحية، والنفية، والتامة والمصقولة على اكمل وجه، لحالة نفسية سابعة فى بحر من الشهوة الحسية كانت كل موجة فيه، مهما كانت ضعيفة أو ناعمة، تفرض الإحساس باندهاها الرقيق.

هواجس شامضة، واشواق حنين وثانية إلى الماضى، لها بديل سهل المثال مباشرة وقابل مع ذلك للاقتراح: العيد، اللغناء، الحساس الجسمائى المنظم والمطبور والطابع المؤسسى، وإذا عدنا مرة أخرى إلى الاستشهاد بمؤلف: للعقد الاجتماعى، بوصفه مرجعا وبيع الشأن، فلا حاجة إلى أن تؤكد بشدة أهمية هذه الثمة عبر مجموع الإنتاج الروسوى. ومن الناحية العضوية بيد العيد غير قابل للفصل عن الرئية الحورية الخاصة بأمة متجددة تتأكد فيها مبادئ التلاحم واستيعاب الخصوصيات الغربية فى الكل الكبير للإرادة العامة: وإنما من خلال تنظيم تقويم دقيق للأمياد «القومية» ستجد بولندا، على سبيل المثال، وفقا لروسو، إحدى الوسائل الأكثر فعالية للمحافظة على تلاحمها ولصحية هويتها. على أن العيد يظل بوجه خاص اللحظة الاستثنائية للتلاقي، ولتصناد الأرواح والقلوب، ولإزالة العقبات القائمة بين الكائنات البشرية. وتؤكد الرسالة إلى دالامبير: «انصبوا وسط الساحة معسكرا مغطا بالزهور، واحشدوا الشعب، وسيكون لديكم عيد. واضمروا ما هو خير من ذلك أيضا: حوكموا المشاهدين إلى مشهد: لاجعلوهم هم أنفسهم، مطمئن: اجعلوا كلا منهم ير نفسه ويحب نفسه فى الآخرين، لى يتحد الجميع على خير وجه». والمشهد

لماذا لا نشبع السرور بين كافة طبقات الأمة، مادام يجب مشاعر سعيدة؟ وشعب الأرياف لا ينبغي إذن أن يعرف سوى وفاة العمل والشفاء... وما يسر بقليل من المباحج القليلة التكلفة، لكن المهياة بذكاء، إشراكه بحيوية في ازدهار الأمة، ففي كافة القرى، ينبغي أن يتم الاحتفال بكل انتصار، بكل سلام مجيد، بكل ميلاد وريث للعرش، باعياد مرحلة ومؤثرة من شأنها أن تضفي الحركة، والشهد، وحالة عامة متلاحمة، إلى البساطة الريفية. وعبر كل فترات فرح نفى ستنتفتح أرواح كل المزارعين على الوطنية...

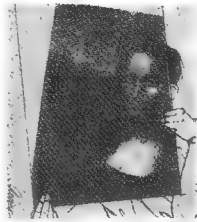
وفيما وراء محتواه الشكلي، كيف لانكون من جهة أخرى بالنسبة للانتباه إلى استثمارية كل من المردات والنسق الرمزي والتي يشهد بها بلا انقطاع ويكل ويشرح هذا الأدب بجملة، ويمثل مؤثر بالذلة تماما في التواتر المستمر لمعارات بذاتها، والتكرار المتواصل لكلمات بذاتها: كلمات البرامة، الطمأنينة، الرثام، والصداقة الخالية من كل شك، لكن أيضا كلمة الثقة وكلمة «الامان». ويمثل مؤثر آخر، وليس أقل دالة، استخدام الصور نفسها، واللجوء إلى الرموز نفسها: السباح، أو الحديقة، أو الجزيرة، أو المعبد، أو برج الجرس... وهكذا تتكشف ثيمة التواصل الاجتماعي، انحدار الأرواح والقلوب، مرتبطاً أوثق ارتباطاً بل معتزجة أعمق امتزاج، بالتعبير عن توق آخر، عن حاجة أخرى لا تقل قوة: الحاجة إلى الأمن. كتب روسو: «عندما كان البشر الأبرياء الفضلاء، يصبون أن تكون الأكله شهوهم، كانوا يسكنون معا في الكواك

نفسها؛ لكنهم، حالما أصبحوا أشورا، ضجروا من هؤلاء المشاهدين الزمجن... والطبيعة البشرية ليست أفضل في الحقيقة؛ غير أن البشر وجدوا أمهم في سهولة الثقة للثبالة فيما بينهم. ومن كلارن، من جهة أخرى، حيث وجد ملاذا، تجد سان - بزيه، شخصية من الشخصيات الثلاث الرئيسية في: فيلوز الجديدة، يشيد بسلام قلبه المستعاد بهذه الكلمات: «يا له من شيء غلب أن يقضي أيامه في كتف صداقة وأدعة، بمان من عواصف انفعالات ملحة. يا له من مشهد سار ومؤثر هو مشهد بيت بسيط وجيد الترتيب يسوده النظام، السلام، البرامة». وهكذا فإن إنسان «الحالة الطبيعية» - شأنه في ذلك بهذا الخصوص شأن إنسان أي عهد تاريخي موكل أسطوريا في أوانه -، والذي يعيش بحكم التعريف تحت نظر الآخرين وفي مودة جميعه معهم، يفترض فيه أنه مضمي في أن معا ضد تمرزاته الخاصة الداخلية وضد احتمالات التعدييات الخارجية. والواقع أن المشاعة العضوية، مأخوذة في مظهرها الأسطوري، أي كوخ المتوحش، أو القرية، أو الأبرشية، أو الأسلاك البطريركية، تجهل من حيث المبدأ الانقسامات والانشقاقات، وصراعات المصالح، أو الطبقات، أو الأجيال. وهي تحافظ على التوازن بين أنشطة الجماعة البشرية التي تضمها والنظام الجوهري للعالم. وهي تشكل بالنسبة لأعضائها نفاعا مضمونا إزاء التهديدات الخارجية. لكنها تنفذ أيضا كل عضو من أولئك الذين يؤلفونها من أخطار العزلة؛ وهي تصميم من اضطرابات المعاني ومن عواصف الأهواء الاجتماعية. فهي صورة للاستقبال، للملجأ، للملاذ.

والنتيجة التي لا مفر منها في نهاية المطاف لخلق النهج الأسطوري ذاته:

تقديم مكان اجتماعي مختزل بالضرورة مغفل على ذاته بصورة إجبارية - مجتمع جزئي، «ضيق ومفيد بإحكام»، كما يقول روسو الذي يؤكد فغلا عن ذلك أنه كلما توسعت الجماعيات البشرية، تزايدت أخطار الصدام الداخلي، والانقسامات، والصراعات، وسواء أكانت ميولوجيا العصر الذهبي حيننا إلى الماضي أم حلما بإسبرطة جديدة، طويلاوات فالانستيرية أم صياغات أديولوجية للزعة التاريخية المحافظة، فهي تتجه دائما، أو دائما تقريبا، إلى بناء نموذج لمشاعة مطلق، محصورة بصورة وثيقة داخل حرارة ألفتها الصامية. وإذا شئنا أن نسلم تماما من ناحية أخرى بأن أحداث كلارن في: فيلوز الجديدة، ينبغي فهمها من الناحية الجوهري على أنها نقل روائي، ونسج على مسند التخيل القصصي للمثل الأعلى المشاعي للعقد الاجتماعي، فإن سرد روسو بهذا الصدد يظل بالغ الدلالة تماما. وإلى جانب كونها «مشوى الحكمة والاتحاد» وملاذ الثقة والصداقة، فإن منطقة كلارن - التي يعيش فيها زوجة شابة، وزوجها، وعشيقها القديم، «في وفاء» بكل نقاء القلب، «دون أن يكون في قرارة القلب شيء يريد أهدم أن يخفيه عن الآخر» - تشكل نوعا من الجماعات الموحدة العاطفية، بل أيضا الاجتماعية، وحتى الاقتصادية. ويقول روسو بصراحة إن المقصود «بيت لا يخرج امره منه أبدا». وفي هذا المجتمع «الصميم للغاية»، «الهادي» والمتحد تماما، لا تُسمع أبدا الدعوة إلى السفر، إلى المغامرة، إلى استكشاف آفاق جديدة. وتُحتزل التجادات، الاتصالات مع الخارج، إلى مستوى الضرورة القصوى. (هل ينبغي أن نذكر علاقة على ذلك بأن روسو يوصي، في مؤلفه:

العصر الذهبي



مشروع دستور لكورسيكا، بالألماني
حق المواطنة لأجنبي سوى مرة واحدة
كل خمسين سنة، وأيضا، يدق قاتلا،
والى شخص واحد إذا مثل بالخصو
وإذا ارثى أنه جسد به «أما
الضوابط الاقتصادية للقاعدة التي
جرت صياغتها بوصفها شائتها هي «أن
تقادي بقدر الإمكان في مجال الانتفاع
بخيرتنا التبادلات الوسيطة بين المنتج
والاستعمال، وبافتراض أن حاجات
الجماعة تجرى تغطيتها بجانبها الأكبر
بشعار الإنتاج المحلى فإن المنطقة إنما
تعيش - وتزدهر - بالتالى في ظل نظام
شبه مكتب ذاتيا، والواقع أن الحالة
الجزيرية تكفل التوازن الاجتماعي في
الوقت نفسه الذى تضمن فيه امتلاء
القلب بالمواطل.

انتماس في المكان، بل أيضا تثبيت
في الزمان، وانحصار المكان الاجتماعي
يحمى أولئك الذين يهتمون به من
الجهول الذى لا يترك لأضغامة العالم
الخارجي، هذا المجال اللانهائي لكافة
المخاوف وكافة الانتهاكات، لكنه يحميهم
أيضا ضد هاجس الأيام الهاربة،
والأسف على ما لن يظل قائما،
وتهديدات غير المتوقع، ويرتاع سكان
كلارن من الحركة، من التغير، من كل
ما يهدد بالإخلال بالذوام السعيد
لحظهم، وإذا كانت مدام دي فلورمان
متمسكة بالأ تشجيع لدى فلاحها
«تغيرات المركز الاجتماعي»، فليس ذلك
فقط لى تؤثر عليهم «الأم وهموم»
الطموح، أو لى تجلبهم الاستسلام
للإغراء المشغول المتمثل في الرحيل إلى
المدينة، فذلك أيضا، ويوجه أعم، لئلا
يجرى إخلال عوامل ترمق، أو انفجار،
أو تحلل، في نظام يراود ثابتا لا يتبدل في
توازنه وفى انسجامه. ويؤكد سان - بويه:
«الحالة الطبيعية للإنسان هي أن يزدع
الأرض ويمش على ثمارها. ذلك أن

بالتواصل، بالفيض، بالانسجام، تتكشف
أيضا عن علم الذوام. ويظل انتشارها
وقوة جاذبيتها غير قابلين للفصل عن
الرؤية - المشاهدة بمنتهى العمق والقوة،
والمائة بشدة يوما عبر تعبيراتها -
تلك الرؤية الخاصة بزمان معجم،
مرس، مبلور...

والحقيقة أن عالم العصر الذهبي هو
عالم الساعة المتحركة.

من الرفض إلى الحنين

ليس عيبا بلا شك أن أكثر
النصوص، بين الكثير من النصوص
التي استشهدنا بها في هذا الفصل،
يرجع تاريخها إلى النصف الثاني من
القرن الثامن عشر. وهذه النصوص
اللافتة للنظر بوفرتها وغزارتها، تعبيرا
عن مجموعة ثيمات ذات ثراء فريد،
تنطوي فضلا عن ذلك، بالنسبة لمؤرخ
العقليات، على الأهمية - المفارقة، لكن
الحاسمة في نهاية المطاف - المتمثلة في
كونها في تناقض تام مع ما ينبغي
اعتباره حقا الأيديولوجية السائدة آنذاك
بلا جدال. ولا حاجة إلى الإلحاح كثيرا
على هذه القوة. ففي الوقت نفسه الذى
تمجد فيه حركة رأى قوية بأسرها -
الانسيكلوبيديين، الاقتصاديين، الإدارة
الملكية ذاتها - تنمية جمل قوى الإنتاج،
وتتأثر على تشجيع الطاقات التجديدية
للعمل البشري، وازدياد المانيفاكشور،
وتقدم «الفنون الميكانيكية»، يميز عن
نفسه، بكل قوة، الرفض الحاسم لكل
صورة من صور الحداثة الاقتصادية.
وتحسب اللعنات على النشاطات التجارية،
و«الأرباح القفرة التي تُدرها التجارة،
وحصلة الشراء»، على حين يقرم أدب
متعدد الجوانب، حول شخصية التاجر
وشخصية المغال، بتمجيد فتح الطرق
الجديدة، وتداول الأموال، وازدياد
المبادلات. أما «اتصاد المال والصناعة»

ساكن الحقول الهادئ، لا يحتاج إلا إلى
أن يحس بالسعادة...» والتاريخ الذى
تميل إليه أساطير العصر الذهبي تاريخ
جامد، وبالأحرى معجم. أما التاريخ
الدائم الحركة، للثابت المولّد للحداثات
المتعاقبة، صانع وهام الإمبراطوريات،
والجماعات، والأنواق السائدة، والآلهة،
فهو بالمقابل إما يجرى رفضه بعنف وإما
يجرى تجاهله عن عمد. ويرفضه
أيديولوجيو الحالة الطبيعية تماما كما
يرفضه عقائير فرنسا القيمة للملكية
والمسيحية الذين لا يرون، بالطريقة
نفسها، في مسيرتها سوى مسار محكوم
من الفساد والاحتطاط. ومن جهة
يتجاهله أولئك الذين يضمعون البرامج
أنفسهم لبناء مجتمع مستقبلي وفقا
لنموذج مسروق من الماضي، لكن
مؤسساته (للؤسسات الجمهورية لسان
چويست تشكل مثلا جيدا جدا بهذا
الخصوص) تستعيد بصرامة كل احتمال
للتطور أو للتكيف، وتُسرع من خلال
اللازمي، وتقيم في صميم الثابت غير
المقابل مدينة الغد. وهكذا فإن أسطورة
العصر الذهبي، باعتبارها حكما بالفاء،

والسعى إلى الرفاهية، والحركة العامة صوب تحسين شروط الحياة، فإنها - بعد إدانتها جميعا باسم السعادة والفضيلة - تلقى الترحيب من كافة انصار الروح الجديدة باعتبارها فتحات عديدة للحضارة. ويبدأ أحد المدافعين عن هذه الروح الجديدة على رجال الكنيسة الذين يحطون من قدر النظام الاتيماني الراسمالي قائلا: «يكفى أن نقارن حالة بعض المناطق التي لا تملك تجارة كبيرة، ولا صناعة، مع حالة المقاطعات التي تنعش فيها روح التجارة كافة الفنون. لن نرى على جانب إلا اختلافا نصف هجيب، وخمولا عاما، ومواب مهمة، ويؤسا شاملا بما ينجم عنه من ردائل. [...] وسوف نرى، على الجانب الآخر، نشاطا خارقا، وسكانا يزدهون بلا انقطاع، وخطا متحضرة بين كافة طبقات المواطنين، وصناعة تضاعف الرساميل من كل جهة، ومساعدات هائلة ومتجددة دوما يجرى تقديمها لطبية احتياجات الدولة....» بيا له من عصر سعيد عصر الحديد هذا، هكذا يصرخ فليكثر مجددا الترف، والرفاهية، والظهور المتزايد السرعة دوما لاموال جديدة وبلغ جديدة - ومن المؤكد والحالة هذه أنه يمثل روح عصره ذاتها ويدفع عنها في مواجهة انبياء الماضي.

وحيث إن التفاوت نفسه، ووضع العلاقة الجدلية نفسها بقيا كما هما خلال أكثر من قرنين، ولان الأثر ماثل في الآن في مجال لانتا الأكثر عصرية، فإن ما تشكك مليا هو في نهاية المطاف نموذج مثالي تقريبا لمجتمع مضاد. ومع واقع تاريخ في حركة، مطبوع وطابع الانتطاعات وكذلك التبدلات الحاجية، يتعارض الثبات في البقاء، وصورة زمن راكد ومتواصل، ورفض فكرة المداثة ذاتها. كما تتعارض مع تبعد النظم المشاعية القديمة، ومع تكريس مبدأ حرية الاسراد، ومع تصوير المظالم الفردية،

الصورة المائلة دوما لمجموعة اجتماعية متجانسة، مكتفة على ذاتها بشدة، وتسويها قيم التكافل، والتساند، والتضامن. ومع أخلاق الريح، ومع الثقة بقوانين اقتصاد السوق، يتعارض الارتياح إزاء المال، والإدانة لنسوق للهيرواركية الاجتماعية تقوم على معاييرها وحدها. ومع الإيمان بالتقدم التقني، ومع الإنتاج الكبير، ومع الترشيد الميكانيكي للعمل، يتعارض الولاء الذي لا يمحسدا أبدا لنجل محرف للماضي، والصبر، ولعظمة الكد الحرفي القديم. ومع هجر الأرياف، مع ظاهرة التكاثر الحضري، تتعارض قوى التماسك، والانسجام الكامل لأعمال وإيقاعات الأرض....

وعلى سبيل المثال تُعد وفيه تماما لهذا النموذج المؤسسي المضاد تلك العيارات التي عبر بها عن نفسه في فرنسا، خلال السبعينيات، ورفض المجتمع المسمي بالاستهلاكي. وبذلك شهادة واحدة، ضمن شهادات أخرى لا حصر لها: شهادة عدد من مجلة أكتوبر، بتاريخ ربيع سنة ١٩٧٣، عشية انفجار الأزمة البترولوية، لكن في أوج ذلك الإيمان بالنمو، وبك الثقة في التنمية، واللذين كانا يميزان بكل عمق الأيديولوجية السائدة لفترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. ولا شك في أن كاتب الانتقادية، على رأس المطبوعة، يحرص على الإقرار بأثر ذلك الماضي الريفي الذي سيد القارئ، نفسه مدموا إلى البحث عن آثاره وإلى التفكير مليا في دورها: الأمية، الفقر، الاستسلام للمرض والموت. ويواصل النص: «مع ذلك، إذا كان الأمر يتعلق بأن نُقضى من الآن فصاعدا مفاسد عصر الصناعة، فإن السلوك الجديد سيبحث لنفسه حتما عن جذور بعيدا عن حضارة الحديد والقسم. ويهبط ذلك بالتالي سرد طويل، نصف مؤثر ونصف غنائي، لـ «قدم من

سالف الزمان»، ويحكم قديمة عنيدة بعيدا عن طرق السيارات السريعة، ولهاجات إقليمية، وأقوال مأثورة عتيقة، وأغاني عمل، وطقوس تقليدية، ولهب نيران المعب، وإلزاما الفردية للأعشاب الطيبة... وتمز اللويزات بسرعة كما تمز بسرعة أكثر التعبيرات التي كانت كاريكاتورية من قبل عن «ثقافة مضادة» يصعب التفكير، في هذه الحالة، في أنه قد عاشها بصدق بالغ أولئك الذين صاروا انصارها. وفيما وراء صورة بذاتها للسفرية إزاء الماضي، تبقى مع ذلك الاستمرارية المذلة للقيم، وللصور، وللقالب الثابتة، وتبقى أيضا حقيقة سمات بذاتها في سياق استدعاء اللغة ينبغي استردادها، حياة جماعية ينبغي إعادة بنائها. ويرى شاهد سئل في هذا العدد ذاته بضمير صريح التحولات الأحدث عهدا للمجتمع الغلاص ما يلي:

في زمن القحط وربما بسببه، كانت الجماعة القروية تتكاتف. كانوا يتفقون في الهواء الطلق، وكان الناس يستفسرون عن بعضهم، وكان لدى الفلاح دائما كلمة حلوة، أو قول محلي ماثور عن الزمن أو المحاصيل من قبيل: «انظر... ستمطر السماء... عبر الطريق شعبان، وكان راعي الكنيسة يقوم بالمساعي الصميدة، ويسوي الخلافات الزوجية. وكان لا مناص من أن يقوم الناس برعاية بعضهم، وكانت هناك حاجة إلى كل الناس لأعمال الحصاد. كل ذلك انتهى. أما الآن فيسوسد بين الناس التفافس، والحدس، والارتياح.

ملاحظة واقعية أم إعادة صياغة خيالية لماض يظل مع ذلك قريبا جدا؟ لم يعد بإمكان ريتيف، أو برون، أو

العصر الذهبي



الأسطورة، ويتحقق، وتنتشر. وإنما في سياق تاريخي مشابه جدا اعتدنا رؤية مجموعة ثيمات المؤامرة وهي تنمو وتنشأ أحلام العصر الذهبي، على الأرجح، عن شكل مقارب نسبيا من الضيق، أو القلق، أو الاضطراب. وإنما في سياق الهروب خارج الزمن الراهن، في سياق رفض أو إنكار بعض الأشكال للعاصرة للحياة الاجتماعية، تقدم الأحلام، بدورها، سلسلة معقدة جدا من الصور، والتصورات، والرموز، التي تظل الأحلام أسبابها التي لا تنفذ.

تأكيد حاسم بلا شك، غير أنه يجب بنا أن نتساءل عما إذا كان يمكن اعتبار مؤرخيا تماما. ومهما بدا مقلدا أن نأخذ في اعتبارنا للتأثيرات الديموجرافية، والاقتصادية، والاجتماعية، الكبرى للقرنين الأخيرين فهل يكفي هذا، في حالتنا هذه، لاستنفاد كامل الحقيقة الأسطورية؟ الواقع أن السمة العاطفية التي تسود بوجه عام للغاية النصوص للجمعة في هذا الفصل، ونوعية بذاتها من الانفعال، من الارتعاش الشخصي، تدعوان إلى الذهاب إلى ما هو أبعد. وهكذا فإنه لا يمكن إلا أن يذهلنا الوجود، للمهوس به أحيانا، لكن القابل للإدراك فوراً دائما تقريبا، للإحالة الخاصة بالسيرة الذاتية، للثقة، لاستدعاء المصادر الأكثر جوهرياً للذاكرة. وفي عالم كاللذان الصغير، تحت أشجاره الضخمة وفي وديانه، تبدو لسان - بديه السعادة التي يعرّفها وكانها صدق يكاد لم يتبدل أو يتغيرب دن يتلطف لمساعدة سنوات طفولته دن سواها. «كيف يمكن تفاسد الهم الجميل الذي تولّده هذه الأشياء؟...» إن بلى الزمن يضيء؛ ومن الماضي البعيد جدا تنبث نضارة وبروعة فجر الحياة. لكنّ ألا يحتمل المفتاح الحقيقي لهم إنتاج روسو في هذا التيار من الإنكار النابع من أعماق الكائن والذي يجعله

بالأحرى، ومشحونة أيضا بالأحرى بالعاطفة أو الانفعال، خاصة عندما تستدير نحو أنماط الحياة اختفت أو بسبيلها إلى الاختفاء. وتعرف ميثولوجيا العصر الذهبي، المائلة دوما دون شك في خلفية عالم الخيال الجمعي، في سياق تاريخ مجتمع من المجتمعات، فترات قوة متغيرة، أوقات قوة وأوقات ضعف، انفاعات فوران ومراحل كمون. والأمر لهم هو أن نُسلم بأن أوقات القوة هذه، هذه الانفاعات من الفوران الأسطوري، تجد مكانها كقاعدة عامة جدا في تلك الفترات التي يميل فيها التطور الاقتصادي والاجتماعي إلى الانفاداع، والتي يتسارع فيها مسار التغير، والتي تعدو فيها التوازنات القديمة موضوعا للخلاف بقوة متزايدة. ويبدو أن نمو اقتصاد السوق وازدياد التوسع الحضري في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وانتصار الميكنة والرأسمالية الصناعية خلال القرن التالي، وأهمية التحولات السكانية وتبدلات أنماط الحياة غداة الحرب العالمية الثانية، تشكل جميعا الكثير من مناطق الهشاشة أو التهشم حيث ترسّخ

يجب، أن يبدوا بأنهم. ولا تفرض المقارنة نفسها بصورة آت مع المعطيات التي يمكننا أن نجسمها من خلال الدراسة الحديثة والذكية للغاية لعائلة اجتماع، هي روزماري لأجرايف - وهي دراسة مخصصة لما تسميه «القرية الروائية». «بإية قرية يمكن أن يحلم مجتمع ما في لحظة بذاتها من تاريخه؟» هكذا تتساءل مدام لأجرايف متعلقة من تحليل مضمون ٧٧ عملا من الأعمال التي قنتسى إلى السرود الروائي، والمنشورة في فرنسا في الفترة من ١٩٥٠ إلى ١٩٦٠ والمكرسة لتصور الحياة الفلاحية. وإن نلاحظ فقط كم تقترب اللوحة التي ترسمها مدام لأجرايف لقرية النموذج الأصلي من مقال محدد منذ عصر التنوير، بل سنلاحظ من جهة أخرى كم تظل هذه اللوحة تشهد على نسق واحد للقيم الاجتماعية. وتجدر تطلعا انطلاقا بأن نأخذها في الاعتبار على وجه الخصوص، أولا، واقع أن العدد المرتفع بصورة غير مألوفة لروايات قروية منشورة خلال السنوات العصر المعنية يتلام تماما مع فترة هجرة ريفية هائلة وهي ذاتها فترة تبدلات حاسمة في أنماط الحياة الريفية. ثانيا، واقع أن خريطة التوزيع الجغرافي للأماكن المذكورة لا يمكن إلا أن تتطابق، بمجملها، مع خريطة الأقاليم (الوسط، الالب الأني، الهيرينيس) التي تقاطعت فيها بشدة حركة تصحر الأرياف. والحقيقة أن نجاحات تجارة الكتب التي حققتها، خلال السنوات الأخيرة، سير الحياة، والمذكرات، والشهادات، والتي تتعلق أيضا بفترة نهاية القرن التاسع عشر نفسها أو بداية القرن العشرين، والغنية في أغلب الأحيان بنمط بذاته من الذكريات، ترمّز هذه الملاحظة.

وهكذا فإن إرشادات كتاب: القرية الروائية تقدم تأكيداً لذلك: يبدو أن النظرة المستندة إلى الماضي تعدو ملحة

يخلط الرؤية الخاصة بشباب مفقود للعالم - للعالم قبل التاريخ - مع تلك، التخيلية لكن الماثلة دوماً، والخاصة بالآيات المباركة لسنواته الأولى. ولأن استعادة السعادة، البراة في كل من الرؤيتين، هي العودة إلى السعادة، إلى برأة الآخرين؛ فإن حالة الفطرة وحالة الطفولة تنزعان إلى التماثل. وبالطريقة نفسها - أو بالطريقة نفسها تقريباً - يعود يرحى إلى الضاحية المتقية بورجوني، إلى مسرح طفولته ومغانيها لاستدعاء شعب فرنسا القديمة، وأصالتها، وانضباط بهجته (وكذا أبناء لها...)، وبالطريقة نفسها كذلك فإن أولاء الثابت لأفراد ذلك الشعب لجذورهم الريفية (ولا يهم، في الحقيقة، أن تكون هذه الجذور قريبة إلى هذا الحد أو ذاك)، للذكوى الحاضرة دوماً للقرية الأصلية، إنما يميل عادة إلى التعبير عن رسالة الأيديولوجية الريفية، سواء أكانت هذه الرسالة على صعيد الصياغة للمذهبية أم على صعيد التماثل الأخلاقي، والحقيقة أن من الناس الال يأخذ في الاعتبار، في التحديد الأسطوري للعصر الذهبي، الوزن المهم للذكوى، التجرية المعاشة لحركة الذاكرة.

وهذا اللبس الذي يخلقه حين مندرج، الحنين إلى ماضى فردى والحنين إلى زمن كامل من التاريخ، سبق أن شبهه جان بودان، في أواخر القرن السادس عشر، باسم الإبرك السليم وهذه، بكلمات قوية وصلبة. فسر بودان: من الخطأ الجسيم أن نفتقد أن الجنس البشرى يتدهور بلا انقطاع. وحيث إن أولئك الذين يرتكبون هذا الخطأ هم عادة شيوخ مسنون فمن المحتمل أنهم يستعيدون سحر شبابهم المتجدد دوماً بسرويه ومباهجه في حين أنهم صاروا مصروعين من كافة الملائات، محض أوهام وتخاريف شيوخة إن في هذه الصور المجدد، أو للهناء، أو البراة،

والتي ترتبط باستدعاء ماضى مفقود. وحدث عندما يتوهمون، مثقلين بفكار كئيبة ومخدوعين بتصوير غير دقيق للأشياء، أنهم، وكأنهم عائدون من ملاحه طويلة عيسر هذه الأزمنة المظلمة، ينطلقون في الصنيت عن العصر الذهبي... ويميدا عن إعادة النظر في الدلالة الجوهرية لهذه الملاحظة، تسمح منهزات التحليل السيكولوجي المعاصر من جهة أخرى بتتقيق مغزاها. ليس فقط بتشخيص ظاهرة الحنين إلى الماضي باعتبارها حالة «نكوص» - دافع العودة إلى طمأنينة الحياة في مرحلة الجنين أو إلى البهينة الأمنة للطفولة الأولى - بل بالإلصاح برجه خاص على الشروط الخارجية التي من شأنها حتى أن تعجل بنموها. وحيث إن الحياة النفسية الأصلية تعتبر بحكم التعريف غير قابلة للاستئصال، وحيث إن الماضي الطفولي بوجه خاص يفترض أنه مائل دوماً في لا وهي البالفين، فإن كل عدوان خارجي، كل موقف صراع، يهدد بأن يترجم نفسه إلى عوبة، وإلى تثبيت عصصاي إذا اقتضت الظروف، نحو مرحلة دنيا من تكوين الشخصية. وهكذا يمكن للماضى الفردى للعاش والماضى التاريخى المستعاد أن يجتمعا عبر بحث واحد، رؤية واحدة، رؤية الضسوة للفسود للسعادة الأولى، وكذلك رؤية ألفة وثيقة، وثقة هائلة، اختفت جميعاً منذ عهد بعيد.

ولا شك في أن المشروع، مهما قلّت رغبتنا حقاً في التفكير فيه، يكاد يبدو أقل بساطة بصورة ملموسة في تحليل الباتة ما في الصياغة العامة لنصه الملحن. وربما كان ينبغي أن نأخذ أكثر في اعتبارنا الخوف من تقدم السن، من رفض الانحطاط الجسماني، من ريد للفعل الغريزية على اقتراب ذلك الخلل الذي سيعني دنو الموت. لكن كيف يمكن بوجه خاص تفسير الانتقال من الصدمة

الجمعية إلى صياغات عالم الخيال الفردى والانتقال العكسى من القلق الشخصى إلى تحديد رؤية متسقة لمصير جمعى - ويبدو من المصعب أن نعتبر من المؤكد أن تكون دقة الأجوبة المقدمة عادة بقدر تعقيد المسألة تماماً. ومرة أخرى، لأن جهد التفسير السيكولوجى مدمر إلى التوافق مع محاولة الشرح السوسولوجى، وإلى استكمالها فإن هذا التوضيح يظل مع ذلك حاسماً، وهو حاسم أيضاً بقدر ما يؤكد، مرة أخرى، الصيغة، الإبهام الجوهرى لكل ميثلوجيا للعصر الذهبى، التقلل الدائم من الماضي إلى الحاضر من تأكيد ما هو سريع الزوال إلى شسيرة الدوام. ويكلى أن نلصقى إلى يونج وهو يشيخ إلى الوجود الدائم والفضى، فى أعق عمقنا، ذلك الحالة الفردوسية التي فصلنا عنها في سالف الزمنان قسائون قساي: في هذه «الإمبراطورية الضفية» تهجم فى أن معاً، فيما يؤكد يونج، «الضامر الأسرية الحولة والأمال اللانهاية الخاصة بكافة الأشياء، الأخذة فى النمو، وكمكلمات أخرى، ليست هناك قطعة، تصادم لا حل له، بين قسوى الحنين إلى الماضي وقوى الرجاء فى المستقبل، بل هناك استمرارية، تكاملية حتمية. والزمن المفقود يغدو بالضرورة، حالاً نتذكره، زمناً استرددهنا بالفعل. ومجانة المنفى ليست شيئاً آخر سوى دعوة إلى العودة. ولا وجود بالتالى لاستدعاء لسعادة مفقودة لا يشهد فى الوقت ذاته على الطوح إلى إحيائها. ويستأنف المصير سيوره حالاً تكون الذكوى مدعرة إلى التغلب على ظلال النسيان. كما أن تقديس الماضي ليس بعيداً جداً أبداً عن التبشير النبوى بإحيائه، وليس البكاء على الآلهة الميتة سوى طريقة، وطريقة فعالة، للشهادة على وجودها. وهذان البيقان ليرفأان إنما يردان على الخاطو بكل شمول تبشيرهما:

هذه الآلهة التى تبنى عليها
دائما ستعود

وسيعود الزمن بنظام الأيام
القاهرة

وينتهى التعبير السياسى لميثولوجيا
العصر الذهبى بالانضمام هنا - لكن
ليتحفف ويذوب فيها - إلى تلك الثيمة
الهائلة، والمتعددة الأشكال، والمتجددة
دوماً، والمحفورة دون شك فى صميم
التاريخ الدنى للبشرية، وهى ثيمة
العودة للكبرى، فليس من غير الوارد
مطلقاً، على كل حال، أن نتخيل وجود
ذاكرة جمعية هى ذاكرة الجنس البشرى
والتي تحفظ بصورة مبهمّة تماماً بذكري
الآلاف السنين الطويلة هذه التى عاشت
فيها بحرية وبالقدر الكافى من جمع
الثمار ومن الصيد، فمن أفاق بلا
حدود لجمال بكر، لايزال ماثلاً تماماً،
جماعات صغيرة مبهرجة من البشر، بلا
خوف من بعضهم البعض، وإذا عدنا
بكل حكمة إلى داخل حدود موضوعنا
ستبقى مع ذلك الشهادة البالغة الأهمية
لهؤلاء المؤلفين «المثوريين» من القرن
الثامن عشر الذين رأوا فى اكتشافات
عهدهم إحدى الوسائل الأكيدة أكثر
للعودة إلى حالة الفطرة، ما زجج على
نصر متناقض للغاية نزعتهم الروسوية
الجوهرية بإيمان شيب ديني بالتقدم
العلمى، فهذا، على سبيل المثال، أنطوان
كور دى جوبيلان يرحب بالمفطيسية
باعتبارها «هذه الأداة الرائعة للطبيعة»،
الوسيلة المنتظرة التى ستتيح التفلب على
«صدأ الأزمنة والعودة إلى الأعوام
السعيدة لتاريخ البشر، بفضل هذه
القوى الجديدة التى أعاد العلم اكتشافها
سيجرى استرداد «هذا الانسجام
البدائى الذى ساد بين البشر والكون،
الانسجام الذى كان كل شئ، حسناً
يفضله والذى كان بالنسبة للإنسان
والمجتمع مصدراً خيريات شتى» مصدراً

العصر الذهبى



الهناء، وهذا أيضاً مؤلف: الكسيس أو
العصر الذهبى الذى يعلن عسودة
الطمانينة الحكيمّة للحالة الفطرية
باعتبارها اللقّ النهائية لتطور العلم.

سيحل [العصر الذهبى الجديد]
عندما تكون علوم الإنسان قد
وصلت إلى أبعد ما يكون قد
استطاع أن يحملها إليه
بالوسائل الراهنة، وعندما يرى
بوضوح حدود نكاته فى قوى
الكون التى يمكن أن يعرفها،
وعندما يدرك التفاوت غير
المعقول بين رغباته وبين ما
يمكن أن يتمتع به على الأرض،
وعندما يرى الآثار الغريبة التى
تنشج عن ذلك فيعود أدراجة
ليجد توازنًا صحياً وصحيحاً
بين رغباته وبين الأشياء
الموضوعة فى مجال نشاطه
الراهن.

هذه «العودة» للبشرية إلى «الخطرات
الأولى لتاريخها»، هى ما تلقى، من جهة
أخرى، صورتها بسهولة فى روايات

الاستيقاق والخيال العلمى فى الفترة
الراهنة. ويؤنّ أحد مؤرخى المستقبل،
خلال سنة ٢٧٥٠ ميلادية، وقائع الألفين
الأخيرين المنصرمين من السنين: هذه
بوجه خاص ثيمة: مذكرات المستقبل
للكاتب الأمريكى جون أنكينز، وهو كتاب
منشور فى فرنسا فى ١٩٥٨، لقد
تسابعت المصروب العالمية بين
الإمبراطوريات العظمى على الأرض، ثم
جاء الصراع مع مخلوقات من خارج
الأرض، وأخيراً الاستيلاء على المريخ.
لكن، بعد الكثير من الضجيج والكثير
من الصراعات، تراجعت البشرية إلى
كوكبها الأرضى الأصلى، منهكة القوى،
حيث أبيت بظلمة، وجرى تدمير
جهازها اللقنى - العلمى، على أن
مجموعة من الناجين تجمعت على طول
وادى النيل، والمجتمع الذى أعادوا بناءه
ضيق، متجانس، تحكمه «العادة
والطقوس»، ونمط حياتهم «رعى
وهادى». غير أن الذوق والحاجة إلى
الخلق يُولدان من جديد، لدى بعضهم،
بالفعل، ويمكن للمغامرة البشرية أن
تبدأ... وهذه الرؤية الخاصة ببشرية
عادت إلى مصادر طفولتها الأصلية،
المخططة لكنّ المباركة، مبتذلة دون شك
ومجردة، فى هذه الحالة، من كل رسالة
أيدولوجية. على أن هذه الرؤية ربما
كانت تعمل إلى المؤلوجيات السياسية
للعصر الذهبى، ولغياً وراء كشرتها،
وتنوعها، وتناقضاتها الحزبية، إضافة
ذات مفزى. وإنما إلى هذه الرؤية، على
كل حال، ينبغى اللجوء على الأرجح
لتفسير وفهم هذا التاريخ الدائم الأليم،
الذى يميز هذه الميثولوجيات جميعاً فى
نهاية المطاف، بين المعجز عن إعادة
تشكيل ما كان رين قوة الرجاء الذى
تحفظ به الذكرى على الدوام. ■

المراجعات

٥٠ لويس أنتوسير : القراءة الكشفية للنص الماركسي ، هانس المرعشلي.

٦٢ أثر منح ميشيل فوكو على إدوارد سعيد في كتاب الإستشراق ، خزل

الماجدى . ٧٢ الإستفراء في مواجهة الإستشراق، فخرى صالح.

٧٦ التاريخية والتاريخ الأدبي : رسم خريطة العصر الحديث ، ديفيد لودج .

ترجمة : السيد إمام. ٨٢ التجريدية وأثرها في الفن المصري ، محمد جمرة.

٩٦ طوفية محدثة ، أم كتابة سرية ؟ إدوار الخراط.

لويس ألتوسير:

استعراض للمحطات الأساسية في حياة
الفيلسوف الفرنسي المجدد لويس ألتوسير (قرأة
في قراءته ماركس عبر قسّمات وتطوّرات أفكاره في
مراحله المختلفة.

عن حياته:

قا إذا كان النصف الثاني من قرننا
الحالي قد شهد محاولات عديدة لتتّبع
للماركسية عن طريق العربة إلى الينابيع
الأولى، أي إلى كتابات ماركس نفسها
وإعادة قراءتها، فإن اسم «التوسير»
يرتبط بواحدة من أبرز الملحّات للقراءات
العلمية الباقية لماركس، وذلك من خلال
كتاباته التي كلّح حولها الجدل، فوصفها
البعض بأنها قد انصرفت تماما عن
المسار الماركسي، حتى قيل عنها إنها:
ماركسية بدون ماركس.

والتوسير من أكبر الفلاسفة أثرا^(١)،
فقد ترجم للكثير من أعماله إلى لغات
عدة، ومنذ بداية الستينيات إلى ما بعد
الثمانينيات كان التوسير موضوعا
سجاليا في أوروبا وأمريكا اللاتينية،
فقد حيّاه البعض لفضله في صميم
النصوص للماركسية وقراءتها قراءة فذة،
واتهمه آخرون بالخروج عن تعاليم
ماركس، صفق له البعض لأنه كشف لهم
عن الحقيقة الكامنة في النصوص
للماركسية، وقال آخرون إنه يشوه
ماركس وينحرف عن فكره. وقد أثار

النقاش حول التوسير حمية المؤيدين
والمعارضين له، وتنتج عن ذلك كثير من
الأبحاث والمقالات بالإنجليزية والفرنسية
والألمانية والإيطالية والأسبانية.

ولد ألتوسير عام ١٩١٨ بالقرب من
الجزائر حيث تلقى تعليمه الابتدائي، ثم
التحق بثانوية «البارك» بمرسيليا. وفي
عام ١٩٣٩ تقدم لمسابقة امتحان
الالتحاق بمدرسة المعلمين العليا
بباريس، التي تمتع به من أرقى المعاهد
الفرنسية، وتخرج فيها الكثيرون من
الفلاسفة والمفكرين الذين تركوا طابعهم
الخاص على الفكر الفرنسي. وقد نجح
في الامتحان واستدعي للجنيد في
العام نفسه، واشترك في الحرب ووقع
أسيرا في يد الألمان الذين سجنوه لعدة
سنوات، وعقب خروجه من السجن
مباشرة تلمذ على يد الفيلسوف
الفرنسي العظيم دباشلار، وقدم تحت
إشرافه رسالة عن فلسفة هيغل نال بها
درجة الأجراسميون في الفلسفة عام
١٩٤٨، ثم انضم لحزبوية الحزب
الشيوعي الفرنسي في العام نفسه، وفي
عام ١٩٥٠ عين معيدا بمدرسة المعلمين

العليا، وحصل على درجة الأستاذية عام
١٩٦٢ بعد الأبحاث العديدة التي
نشرها.

ويبدو أن شخصية «التوسير» كانت
شخصية قلقة أدت به إلى حياة مضطربة
غير مستقرة فقد اشترك في الحرب،
التي منعت من مواصلة الدراسة، ووقع
في الأسر وقضى سنوات مريرة
بالسجن، ثم عاد إلى مدرسة المعلمين
العليا بعد انتهاء الحرب، ولكن بعد أن
تركت الحرب والسجن أثرا عميقا وبالغا
على شخصيته ونفسيته.

ويقول بعض معاصريه في مدرسة
المعلمين العليا، إن التوسير كان يعاني
من أعراض مرض الاكتئاب، وكان دائما
يشعر بأنه في غاية التعب والإرهاق،
ويرجع ذلك إلى فترة الأسر الطويلة، كما
أنه كان شديد الانطواء على نفسه
متباعدة عن زملائه من الطلاب، ولذا كان
من الصعوبة بمكان معرفة اهتماماته أو
التنبؤ مقدما بتصرفاته أو توقع سلوكه
في أي موقف، فكثيرا ما أتت هذه
السلوكيات والتصرفات بما يخالف كافة
الظنون والتوقعات.

القراءة الكشفية للنص الماركسي

هاني المرعشلي

عضو هيئة تدريس قسم الفلسفة بجامعة طنطا

١٩٨٠، استيقظ سكان المنزل الذي يقطنه «التوسير» على صوته وهو يدق باب جاره، طبيب مدرسة المعلمين العليا بباريس، ويصيح قائلاً: «لقد قتلت زوجتي». في البداية لم يصدق جيرانه هذا القول، كما أن تلاميذه اعتقدوا للوهلة الأولى أن استاذهم كان واقعا تحت تأثير بعض الأوهام والتخيلات التي تراود ذهنه من حين لآخر، بينما اعتقد البعض الآخر أن الأمر لا يتجاوز كونه مجرد واحدة من تلك الدعابات العملية التي تشتهر بها مدرسة المعلمين العليا بباريس.

وحين تبين للجميع أن ثمة جريمة حقيقية قد وقعت بالفعل، وأن «التوسير» قد خفق زوجته بيديه حتى ماتت، سارعوا بإخضاله «مستشفى سانت أن للأمراض النفسية والعصبية» قبل أن تأتي الشرطة وتقبض عليه بتهمة القتل. وبذلك ثم إنقاذ أحد كبار فلاسفة فرنسا المعاصرين من مذلة الموقف ومهانة التعريض للمعاملة القاسية الجافة.

وبطبيعة الحال لم تمر هذه الحادثة ببساطة، وإنما أحدثت دويًا هائلًا في

كان يربط بين الزوجين، كانت حياتهما قلقة وعاصفة نتيجة لتناثر الأزوجة واختلاف الطباع، والدخول في كثير من المناقشات التي كانت تبدأ بداية علمية هائلة ثم لا تلبث أن تتحول إلى شجار عنيف في كثير من الأحوال، بالإضافة إلى أن هيلين ريثمان لم تكن تتورع عن الانشباك في الجدل والمناقشات المصاحبة والجارية، ليس فقط مع «التوسير» نفسه بل مع أصدقائه أيضًا. هذا في الوقت الذي كانت فيه من ناحية أخرى تحاول بسط حمايتها على زوجها وتبالغ في رعايتها له ومحاولة الابتعاد به عن تأثير الآخرين. ذلك أنها كانت طوال الوقت تنظر إليه على أنه لم يزل ذلك الشخص المريض الذي يبرز تحت أعباء الجرح العميق الناتج عن تجربة الأسر بكل نتائجها الضارة وأثارها على نفسية وعقليته. أي أنها في الوقت الذي كانت تساعد على التخلص من آثار الحرب والسجن المرير، كانت تعامله معاملة الشخص الضامد الغريب الأطوار الذي يحتاج إلى رعايتها وحمايتها.

وفي فجر يوم الأحد ١٦ نوفمبر عام

إلا أنه كان في كفاءة الأحوال شخصًا هادئًا وأخيفًا، على درجة فائقة وعالية جدًا من الذكاء والقدرة على العمل والكفاءة، بحيث إنه في صيف عام ١٩٤٨ تمكن من اجتياز امتحان الأجراسيون التي تعتبر من أعلى الدرجات العلمية الفرنسية - في الفلسفة بغير عناء أو مشقة، رغم صعوبة ذلك الامتحان وقسوته لدرجة أن فيلسوفًا كبيرًا مثل «سارتر» لم يحصل على تلك الدرجة إلا بعد أن تقدم للامتحان أكثر من مرة، وكان من نتيجة ذلك أن تم تعيين «التوسير» عقب نجاحه معلمًا للفلسفة بمدرسة المعلمين العليا، ومرشدًا للطلاب الذين كانوا يعدون أنفسهم لاجتياز هذا الامتحان العسير.

وفي تلك الأثناء تعرف «التوسير» على السيدة التي أصبحت زوجته فيما بعد وهي «هيلين ريثمان» أستاذة علم الاجتماع المرموقة، والتي كانت تطلق على نفسها حينذاك اسم «هيلين لوجيتيان» وهو اسم مستعار كانت تستخدمه أثناء «المقاومة».

وعلى الرغم من الحب العميق الذي

الرأى العام الفرنسي، وهزت أوساط المثقفين في باريس بالذات هذا عنيفا. وقد قامت بعض الصحف المناهضة للفكر الماركسي بعامة والمعارضة لفكر «التوسير» بخاصة، باستغلال الحوادث لمهاجمة هو والماركسية، ولإثارة الشكوك والشبهات حول مصداقية الشعارات ومدى تمسك المفكرين اليساريين بالقيم التي يدعونها لأنفسهم.

فكبت جريدة «لومانيتيه» الموالية للحزب الشيوعي مقالة عن الحادثة جاءت في رثاء «التوسير» نفسه أكثر منها في تأبين زوجته، رغم مكانتها وأعمالها المهمة، تتأسى الجريدة وتأسف على ما آل إليه مصير ذلك «الرفيق» الذي قاسى الأهوال من معاملة الألمان، والذي تلقى تعليمه العالي في «الإيكل نورمال سوبيريور» بباريس التي لا تقبل سوى المتفانسين الذين بلغوا أعلى درجات الذكاء وأصالة التفكير، والتي لا تزال تتمسك بكثير من القيم والتقاليد (البرجوازية)، ولكن ذلك كله لم يمنعه من التحول إلى الماركسية والانضمام للحزب الشيوعي الفرنسي...

جاءت جريدة «لوموند» التي كانت قد نشرت له من قبل سلسلة من المقالات يهاجم فيها قيادات الحزب الشيوعي الفرنسي، بمقالة تتحدث عما أسمته «الانتهاز الفكري» أو «الانتصار الإيثاري» وهو مصطلح مأخوذ من كتابات عالم الاجتماع الفرنسي الشهير «إميل دوركايم» وتناول أن تفسر بأسلوب علمي دقيق سلوك «التوسير» بأنه في إحدى نوبات الكآبة الجنونية التي كانت تتألبه من حين لآخر نتيجة لمعاناته من تجربة الأسر الليرة، قام بقتل المرأة التي يحبها كي يجمعها وينقذها من الآلام والمتاعب التي كان يعاني منها هو نفسه.

عندئذ خرجت جريدة «لوكونيتيه» تصبح متندة بأن الإسراع بإبضال «التوسير» مستشفى الأمراض النفسية والمصحية قبل وصول رجال الشرطة والقضاء، إنما هو نوع من «التأسر الشيوعي» من أجل التماسيل على القانون، والحيلولة دون تقديم القاتل للمحاكمة وتغطية للجرم، وأن الشيوعيين والماركسيين الذين يؤكدون على إنكار أهمية فكرة النظام الطبقي في المجتمع وبضرورة القضاء عليه، يناقضون أنفسهم ويعاملون أحد «رفاقهم» معاملة خاصة من شأنها أن تضعه فوق القانون، وفوق بقية المواطنين، وأن المعنى الوحيد لذلك هو أن التمييز الطبقي سائد حتى بين الشيوعيين أنفسهم، رغم كل ادعاءاتهم ومزاعمهم.

وعلى أية حال فإن الجريمة كانت تعنى بالنسبة للوساطة الثقافية في باريس مسألة مزبذبة تتمثل في فقدان أستاذة لعلم الاجتماع لها اسمها ومكانتها العلمية والاجتماعية، وضياح ذلك المفكر الذي وصف العالم والمدرخ الفرنسي الشهير «الينشتاين» بأنه «أحد كبار فلاسفة العصر».

عن فكره وفلسفته:

تمهيد:

سواء اختلفنا عن مقولات ماركس أو اتفقنا فلا بد أن نتعرف بماركس مفكرا كبيرا، فقد سررت مفاهيمه في الفكر المعاصر. وبالإضافة إلى أهمية ماركس الفكرية فهو مهم سياسيا في الأحزاب والدول التي تتخذ من فكره وقيمه نموذجا للمجتمع الإنساني، ولهذا نجد أن أي قراءة جديفة لماركس تثير قضايا معرفية وإيديولوجية. ولا مفر للقارئ الملقف - سواء كان ذا نزعة ماركسية أو نزعة ما ماركسية، أو نزعة مناهضة للماركسية - أن يعرف ما يجري في هذا

الحقل المهم نظريا وعلميا، فلماذا يبدو لنا التعرف على قراءة التوسير لماركس أمرا على درجة من الأهمية لأنه يمثل تيارا مهما في حقل مهم.

ويمكننا أن نقول إن التوسير يقوم بقراءة بنيتوية للنص الماركسي، أي أنه يوظف مفاهيم مستقاة من الفكر البنيتوي والأبنسي لقراءة نصوصي في الاقتصاد السياسي ولكي نقي في حدود الأمانة العلمية لنقول إن التوسير معروف بأنه قارئ «بنيتوي» لماركس، ولكن التوسير نفسه مبرز بين ما يقوم به وبين إيديولوجيا البنيتويين، فهو يقول في مقدمته للترجمة الإيطالية لكتابه «قراءة رأس المال»، إن الانتباس بينه وبين البنيتويين ناتج عن استخدامه لمصطلحات بنيتوية، إلا أنه قد أضاف إليها مصطلحات أخرى لا ترد في البنيتوية كالهمنية، وسيروية الإنتاج.... الخ.

وحتى عندما يكون القارئ لا مباليا بالحضارة الحديثة ومفاتيحها من أمثال أعمال ماركس، لا بد أن يهيم هذا القارئ - بوصفه قارئاً - أي منهج جديد في القراءة، وهذا ما يقدمه لنا التوسير. وقد أطلق التوسير على منهجه في القراءة مصطلح «قراءة كشفية»، وهي قراءة تتعامل مع النص على أنه لا يبيح بكل ما في باطنه ولا كل ما يدخله مباشرة، بل على القارئ أن يقوم بالكشف كما يقوم الطبيب، به، فالحصا الأعراض، راصدا ما يقوله المريض، ليتوصل إلى تشخيص المرض. وهذا ما يفعله الطبيب الذي يعالج أمراض الجسد، والطبيب النفسي الذي يعالج عقد النفس... ولكن لماذا لم يضع ماركس مما يفهمه وبين عن قصده، حتى يربحنا ويستريح؟ إن ماركس لم يفعل ذلك لأن أعماله كانت ساحة صراع للتخلص من الأوهام الإيديولوجية والاعتبارات اللاعلمية، ولم يسمح له عمره القصير- نسبيا - أن

يتوجها بعمل نهائي، ومكتمل. وفي قراءة التوسير ميتدنا بلولها «المخطوطات الفلسفية والاقتصادية»، والتي تمثل ماركس للشباب ومتنهايا بكتاب رأس المال، نجده يقدم لنا ماركس الفكر، الذي يحاول أن يتخلص من إرثه الأيديولوجي، ويصوره خاصة من إرثه الهيجلي والفيوريباخي، ففي بداية أعمال ماركس نجد بصمة فيوريباخ واضحة عنه، حيث يستخدم مفهوم الاستلاب في المخطوطات الفلسفية والاقتصادية، ويختفي هذا المفهوم بتصور ماركس. كما نجد عند ماركس بصمة هيجل في مفهوم «سلب السلب»، وبالرغم من أن ماركس يستخدمه حتى في مرحلة تصويبه فإنه يفرغه من دلالة الهيجلية، ويوظفه عند الحديث عن الرأسمالية التي تهدم الإقطاعية، والتي ستهدم هي أيضا بدورها. ولكن هذا التحرر للماركسي من الأب هيجل لا يتم في صدام حاسم يقتصر فيه الابن على أبيه، كما في الأسطورة الأيديولوجية بل يتم عبر مراحل يقوم التوسير برصدها، ويقرأ مساراتها العميقة في تطور ماركس الذهني. يرى التوسير أن في كتاب ماركس مقدمة في نقد الاقتصاد السياسي بدايات الاستقلال الفكري والابتعاد عن الهيجلية، وفي رأس المال يستمر هذا التطور ووثقت، لكنه لا يصل إلى درجة بلورة المفاهيم الكامنة في نظرية الجدلية الماركسية بلورة كاملة. أي أن ماركس لم يقدم لنا تعريفا مانعا وشاملا لجانته. ومن المعروف أن ماركس كان مصمما على كتابة كتاب مخصص للجدلية، ولكنه توفي قبل أن يفعل ذلك ليوضح هذا التصور الانتوسيري لتطور فكر ماركس فيسهل علينا إيراد أبعاد المشرق الانتوسيري، وهو بلورة هذه المفاهيم للتأثر والكامنة في آثار ماركس وتحقيق المسيرة الفكرية

الماركسية. إن ما يفعله التوسير من وجهة نظره ومن وجهة نظر أتباعه ومروبيه هو ليس إضافة أو زيادة للماركس، بل هو عملية دقيقة لاستخراج قوانين الجدلية المادية وقواعدها وأصولها من الأعمال الماركسية أو - بعبارة أخرى - هو استقراء القوانين العلمية من الإنشاء الماركسي (اللوث يليديولوجيا زمانه) أو هي استخلاص لجوهر الماركسية من خلال مؤلفات ماركس كما يستخلص الذهب الخام للخط بالشوائب.

وإن فالتوسير يطمح إلى تقديم ماركس بشكل مفابر لصورة عند الماركسيين، ومطابق لذاته^(٢) فهو ينفي عنه التقديس الذي يضفيه عليه المعانيون الماركسيون، فلم يكن ماركس «معصوما» بل بدأ بحثه المضمني عن الحقيقة وهو منفرد في أيديولوجيا عصره السائدة، وحاول أن يتخلص من هذه الشوائب ... إن بحث ماركس الدائب يؤرخ لهذا السعي الذي لم يبلغ قمته، لأن ماركس لم يحقق طموحه ويكتب كتابه الأخير عن الجدلية. ومن جانب آخر يختلف التوسير عن اللاماركسيين الذين يجدون أن ماركس ليس أكثر من مفكر كغيره من المفكرين.

يرى التوسير في ماركس مفكرا فذا لانه للفكر الذي توصل إلى إنشاء مفاهيم وقواعد، وإن كانت غير مبلورة لكنها تسمح بدراسة العلوم الإنسانية على أساس علمي لا أيديولوجي. أي أن ماركس من منظور التوسير قد قام بثورة معرفية يمكن أن نقارنها بالثورة التي قام بها جاليليو في ميدان علوم الطبيعة.

ويجدر بنا هنا أن نوضح الفرق بين العلمي والأيديولوجي عند التوسير.

يرى التوسير أن العلمي يختلف عن الأيديولوجي، وأنه إذا كان ينبع منه فإنه

لا يصب فيه، ويمكننا القول إن العلم بالنفسية إليه منقطع حاد في طريق يبدأ بالأيديولوجي. والأيديولوجيا عند التوسير ليست لاعقلانية أو مزيفة بالضرورة فقد تكون منطقية ومتأسكة فكريا ولكنها تختلف عن العملية من هذين المنطقتين:

١ - أن الأيديولوجيا تركز على الجانب الاجتماعي والعلمي، وعلى التجربة المعيشة، وهي توفق بين الفرد ونظام مجتمعه وغالها وتوجد في كل المجتمعات بما في ذلك المجتمع الاشتراكي والشيوعي. فالجانب العلمي يطبق على الجانب المعرفي في الأيديولوجيا بعكس العلم حيث يطبق الجانب النظري على العلمي.

ويمكننا القول إن الأيديولوجيا عند التوسير نسق معرفي غرضه الرئيسي هو تكيف الإنسان لعالمه وأقله الفرد لنظرويه. وقد ينطوي هذا التكيف المعرفي على حقائق كما قد ينطوي على تزيفه وقد تكون مقولاته عقلانية أو لاعقلانية.

٢ - الأيديولوجيا انعكاس لا راع لعلاقة الإنسان بعالمه، في حين أن العلم راع، ويتم الانتقال من مرحلة الأيديولوجيا إلى مرحلة العلمية في حقل ما من خلال ما يسميه التوسير: الانتشاق الإستمولوجي أو «القطعية المعرفية» Cupure Epistemologique ويحمل هذا المصطلح (الذي يأخذه التوسير عن جاستون باشلار من كتابه «نشوء الريح العلمية») طغرة من مرحلة الأيديولوجيا وما قبل العلمية إلى مرحلة العملية.

وهكذا نرى كيف أن التوسير قد قدم لنا مفاهيم ألفت ضوءا على الفارق

بين الأيديولوجي والعلمي، دون أن تقابلهما على أن أحدهما باطل والآخر حق، وكثيرا ما نفع في كتابات التوسير على مصطلح النظرية مستخدما بمعنى الفكر العلمي، وبما أنه مقتنع بأن الفكر العلمي يعادل الجبلية المادية فكثيرا ما يستخدم التوسير مصطلح النظرية ليشير إلى الجبلية المادية. ومن الواضح أن التوسير يستخدم - في لغاه وهوسه - مصطلح «الأيديولوجي» تهوينا من تسمية الشيء إن لم يكن توجها له، ومصطلح العلمي في مجال التقدير.

إن ما يعلمنا التوسير عن ماركس مهم، لكن أهم منه ما يعلمنا عن منهج القراءة الذي يمكننا أن نوظفه لقراءة نصوص ثرائية قراءة كشفية تتوصل فيها إلى مفاهيمها العلمية للشبكة بمفاهيمها الأيديولوجية. وهكذا يمكننا أن نتنزع أو نستخلص من توافنا الجانب العلمي الذي يمكن أن يفيدنا ونطرح جانبا الوجه الأيديولوجي الذي كان له وظيفة اجتماعية وعملية في زمن ما، ولكنها وخليفة انتفت بتغير الأحوال وتعاقب الفرون.

ولكى نفهم ما يقوم به التوسير، وما الأثر حوله من ضجة، علينا أن نستوعب أولا أهمية العلاقة ورافقتها بين البنية الفوقية والبنية التي يطلق عليها أحيانا البنية الأساسية أو التحتية، أو القاعدة الاقتصادية. ففي الفكر الماركسي الكلاسيكي تشكل البنية (الاقتصاد) البنية الفوقية (القوانين المدنية، الأيديولوجيا، الخ...) وتهيمن عليها. وفي بعض التفسيات للماركسية السوقية نجد أن البنية الفوقية بما فيها من فن فكر تصبح انمكاسا ميكانيكيا للبنية التحتية وقابلا لها.

ويرجع التوسير تقييمه للجبلية

المادية، وعلاقة البنية التحتية بالفوقية إلى إشارات ماركس إليها في كتابه «مقدمة في نقد الاقتصاد السياسي»، ويقوم التوسير في هذا المجال باستخلاص مفهوم ماركس لهذه العلاقة، مستعينا بقراءة كشفية، لا هي حرفية جامدة، ولا هي ذاتية انتقائية. بل قراءة استباطانية لصمم النص المتوارى.

وإسهام التوسير في توضيح هذه العلاقة يكمن في كشفه عن بنية تربط الفوقية بالتحتي. وفي هذه البنية جانب مهم من أو تناقض غلاب، ولكن من يحتل هذا الموقع المهيمن في هذه البنية يتغير حسب الظروف فلا يسود الاقتصاد دائما وفي كل الظروف، وإن كان الاقتصاد هو الذي يحدد أي تناقض يسود ويحتل مكان الصدارة والقيادة في هذه البنية التي أطلق عليها التوسير اسم «البنية ذات الهيمنة» (أي البنية التي فيها جانب أو تناقض مهمين) وتبقى هذه البنية الهرمية متدرجة بشكل دائم، ولكن من يحتل قيمتها أي من يكون في موقع قيادي فيها، يتغير بصفة مستمرة فقد يكون الاقتصاد مهما، أو قد تكون السياسة مهما .. الخ، ولكن الاقتصاد هو الذي يحدد في آخر الأمر أي جانب يقود ويهيمن. وهذا ما كان يقصده ماركس عندما أشار إلى دور القاعدة الاقتصادية من إحداث تغييرات في البنية الفوقية عاجلا أو آجلا.

ويفسر التوسير هذا فيقول إن هذا التحديد لا يعني بالضرورة هيمنة الاقتصاد وتبعية البنية الفوقية، بل إن الاقتصاد هو الذي يحدد من يلعب دور التناقض الرئيسي والأهم في الصراع التاريخي.

يمكننا إذن أن نقول عن عمل التوسير بأنه دعوة إلى تخليص ماركس من جبلية هيجل المثالية، البنية على

أساس وحدة الواحد ووحدة الوجود، في حين أن جبلية ماركس جبلية مادية مبنية على أساس وحدة المصنوع وتلزم الوجود، ولهذا يسعى التوسير إلى إظهار التباين الجذري بين جبلية ماركس وهيجل من جانب، ومن جانب آخر يدعو التوسير إلى تخليص ماركس من جبلية الماركسيين السوفييتين وإبذال تفسيهم الاقتصادي الصرف للتحولات الاجتماعية، هؤلاء الذين يتكلمون باسم ماركس ليفقموا تصورا ميكانيكيا لجبلية هو برونه منه.

إن التوسير يسعى إلى إنقاذ ماركس من السلف ومن الخلف، من أبائه ومن بعض أبنائه، ليرجعه نابضا بالهوية الماركسية الحقيقية. (٧)

مقولتا «الإشكالية» و«القطع» الإشكالية:

في رأي التوسير أن كل منذهب فكري له إشكالك الخاص، أو على الأصح، إطاره الإشكالي المميز الذي تدور في نطاقه كل تفاسيله وجزئياته. بل إن كل أيديولوجية يبنى أن تقوم على أنها تؤلف كلا جمعة وحدة باطنة، هي وحدة تلك الإطار الإشكالي أو التساؤلي الذي يتصدى للإجابة عنه، والذي تنفرد به عن غيره، ويشكل البؤرة المركزية المميزة لتكوينها الفكري. (٨) وسيلان أن ننظر إلى هذا المحور الأساسي في ضوء تشبيه الإطار، بحيث يكون هو الهيكل الذي تندرج «في داخله» كل التفاصيل ولا تقوم إلا من خلاله، أو في ضوء تشبيه النواة المركزية، بحيث تكون هذه التفاصيل دائرة «حوله» وبمتجه نمو، فإن المهم في الأمر أن فهم هذا المحور أساس من أجل الوصول إلى معنى كل قضية من القضايا التي تثار في المنهج أو الأيديولوجية المعنية.

على أنه لا يتعين أن يكون للفكر على وعى بالإطار الإشكالي الذي يدور في داخله تفكيره، أو أن يصرح به في كتاباته بوضوح، بل إن هذه هي مهمة الفسّر الذي ينبغي عليه أن يستخلصه من كتاباته بطريقة ضمنية، وأن يقرأ ما بين السطور، ولا يكفى بما هو مصرح به. وفى كثير من الأحيان لا يكون السؤال الأساسى أو المحورى هو ذلك الذى «يبين» بارزاً فى كتابات الفيلسوف فى كتاب دراس المال، يبدو أن الفكرة الرئيسية هي فكرة للعمل وعلاقته برأس المال ولكن التفسير الصحيح فى رأى التوسير ينبغي أن يركز على التقابل بين القيمة والقيمة الاستعمالية وعلى فكرة فائض القيمة.

ومن هاتين الفكرتين يستخلص (البناء) الأساسى الذى أخذ ماركس يطوره ويمثله طوال الأجزاء الثلاثة من كتابه الرئيسى، بغض النظر عن الترتيب الفعلى الذى سار عليه من جزء إلى آخر (٥).

ومقولة الإشكالية تطبيق فى مجالين متكاملين: الأول إستمولوجى (معرفى) والثانى سياسى.

أما المجال المعرفى، فهو يظهر فى نمط التساؤلات التى يوجهها العلم لموضوعه، و لا شك أن هذا النمط الجديد من التساؤلات هو ما تميزه الإشكالية الجديدة

وأما المجال السياسى، فإنه يظهر من التغييرات التى تحدثها الإشكالية الجديدة فى نمط التفاعل الاجتماعى وما يترتب على هذه التغييرات من مواجهة إيديولوجية بين الطبقات (٦)...

مقولة «القطع»:

إن القطع الإستمولوجى هو الخط الفاصل بين الإشكالية العلمية

والإشكالية الأيديولوجية كما يظهران فى المجال، والقطع وهو نقطة اللاصقة، يعنى ميلاد علم جديد، وهو يشير إلى نقلة للمفاهيم من مجال النظر إلى مجال الواقع.

وهذه النقطة هي التى تسمح بمعرفة المجتمعات بما تشمله من أنماط واقعية للسلوك كما تسمح بتمييز المجال الأيديولوجى نفسه.

وفى «قراءة كتاب رأس المال» يحدثنا التوسير عن قطع إستمولوجى تعرض له فكر ماركس لنفسه (حوالى سنة ١٨٤٥ إلى سنة ١٨٥٠). وفى هذه الفترة تبدأ الفلسفة الماركسية الحق.

ومن المعروف أن فكرة «القطع» أو القطعية الإستمولوجية قال بها أولاً باشلار ثم أخذها عنه ميشيل فوكو صاحب «أركيولوجيا المعرفة». وفى عنده تفصل بين الحقبة المعرفية، ثم ظهرت بعد ذلك عند التوسير صاحب الإشكاليات.

أما عن «القطعية» التى تعرض لها فكر ماركس، فإنها تفصل بين الإشكالية السابقة على العلم - وهى تشتمل على مقال مفهوم بالفرقة الإنسانية والأيديولوجيا والفلسفة الزائفة، التى تستخدم الفاظاً ومصطلحات مثل المادية والذات، والمعنى، والتاريخ والفنانة، تفصل بين هذه الاشكالية وبين الإشكالية العلمية التى تتحدث عن موضوعات وتصورات مجردة وصور وبناءات.

وكان البعض قد فهم خطأ أن فكر ماركس قد مر بلحظات جنسية (ديالكتيكية) هي التى تمضت فى النهاية عن كتاب دراس المال، ومؤلفه يفهمون مسار الفكر الماركسى بتطبيق منهج هيجل.

والحقيقة - فيما يرى التوسير - أنه

لا يوجد اتصال بين الإشكاليتين اللتين تعرض لهما ماركس فطير الإشكالية الجديدة يعنى انتقالاً من الأيديولوجيا إلى العلم، ومن العيى إلى الجرد، ومن العلاقات بين الأشخاص إلى العلاقات بين الألفاظ ومن المعانى إلى البنيات. إن هذه الإشكالية الجديدة وما تضمنته من تصورات جديدة هي فى نظر التوسير موضوع كتاب «رأس المال». وعلى الرغم من أن ماركس قد أتى بإشكالية جديدة فى هذا الكتاب، فإنه بكل تأكيد كان ينقصه «التصورات» التى تتلام مع هذا الاكتشاف، ومن هنا جاء استخدامه للتصورات الأيديولوجية والصياغات الهيكلية التى أوجت إلى كثيرين أننا بصدد استمرار للإشكالية السابقة (أى كتابات ماركس الشاب قبل سنة ١٨٤٥) (٧).

الانتقال من الوعى الأيديولوجى إلى الوعى العلمى:

أخذ التوسير من باشلار مفهوم القطعية الإستمولوجية واستخدمه فى فهم تطور فكر ماركس وفى فهم نشأة المادية التاريخية.

وقد أغنى التوسير بهذا مفهوم القطعية الإستمولوجية، بامتصه فى ميدان آخر غير الذى استخدمه منه واستخدمه منه باشلار. كما أغنى من جهة أخرى تحليل الفكر الماركسى وفهمه. كان التوسير وأهيا بذلك فلم ينقل مفهوم القطعية الإستمولوجية نقلاً ميكانيكياً.

استخدم التوسير مفهوم القطعية الإستمولوجية من أجل فهم تطور فكر ماركس، ومن أجل أن يستطيع تعيين الفترة التى يستطيع فيها القول بأنه قد نشأ لدى ماركس الفكر الذى يفهمه، أى ما يميز الماركسية. وقد كان استخدام ذلك المفهوم لأهداف نظرية

وأيدولوجية خاصة. كان السؤال الطروح: من هو ماركس الحقيقي؟ وكان التفسير الذي تلجا إليه بعض النزعات المناهضة في الواقع للماركسية هو أن تصالوج الرجوع إلى المؤلفات الأولى لماركس تلك التي كان ماركس لا يزال خاضعا فيها لإشكالية الأيدولوجية القائمة لكي تجعل منه ماركس الحقيقي.

كان هذا التفسير إذن يأخذ الجانب الذي تجرد فيه للماركسية نزعة إنسانية. ويريد أن يثقف عنده باعتباره حقيقة تلك الفلسفة، معتبرا كل ما جاء بعد ذلك غير ممثل لحقيقة الماركسية. وهكذا على هذا التفسير، كان بعض الماركسيين يلجئون إلى الدفءاع عن الفكرة التي تكسذ للماركسية كحقيقة تاريخية ودفءاع عن حقيقة الموقف الماركسي ككل. ما هي حقيقة التفكير الماركسي إذن؟ هي كل تفكير ماركسي.

ولكن التوسيسير لا يوافق على التفسيرين السابقين معا، فحقيقة الماركسية لا تتمثل في كونها نزعة إنسانية، والتفسير الذي يريد أن يثقف عند هذه الصوءد يريد أن يثقف في فهم ماركس عند الجوءد التي لا تتمثل فيها الحقيقة التي تميز للماركسية. غير أن حقيقة الماركسية ليست في مقابل ذلك كل ما كتبه ماركس، ولابد إذن للوقوف على حقيقة فكر ماركس من أن ثقف عند اللحظة التي نشأ فيها لديه ما يميز موقفه كموقف جديد، لابد أن نثقف عند نشأة المادية التاريخية. وهذا هو الهدف الذي يستخدم التوسيسير من أجله مفهوم القطيعة الإستيمولوجية^(٨).

ما هي النتائج التي يبلغها التوسيسير بفضل استعائته في التحليل بمفهوم القطيعة الإستيمولوجية. كان هدف باشالر من مفهوه القطيعة الإستيمولوجية التعبير عن الثورات

العلمية في العلوم المعاصرة، ويريد التوسيسير بالمثل أن يفهم بفضل استخدامهم لذلك المفهوم الثورة التي حدثت في فكر ماركس والتي جعلته ينتقل من التفكير الأيدولوجي إلى التفكير العلمي، ثم الثورة التي أحدثها تفكير ماركس بفضل ذلك عند تأسيسه لعلم جديد هو تاريخ التشكيلات المجتمعية. على أن التوسيسير لا يكتفى لفهم هذه الثورة بأن يستعير من باشالر مفهوم القطيعة الإستيمولوجية بل أيضا مفهوم الإشكالية من ماركس^(٩).

ويتحدد معنى مفهوم الإشكالية في كونه الوحدة المميزة لنظرية ما، فيفضل المزاجية بين هذين المفهومين يقدم التوسيسير وجهة نظره حول التطور الذي حدث في فكر ماركس.

يرى التوسيسير أن هنالك، لا ريبه قطيعة إستيمولوجية حدثت في فكر ماركس يمكن أن نحدد تاريخها في ١٨٤٥ وهي السنة التي كتب فيها ماركس «الفضايا حول فويرباخ»، كما كتب فيها أيضا كتابه «الأيدولوجيا الألمانية»، ذلك أن مضمون الفضايا والأيدولوجيا الألمانية يمثل في نظر التوسيسير بداية لوعي نظري جديد، وماركس ذاته يعترف بذلك عندما يقول بأنه قد عمل في هذه الفترة على تصفية علاقته بالوعي الأيدولوجي السابق.

ينقسم فكر ماركس بفضل هذه القطيعة الإستيمولوجية إلى قسمين كبيرين: فكر ما قبل القطيعة وهو الذي يصفه التوسيسير بالفكر الأيدولوجي، وفكر ما بعد القطيعة، وهو الذي يدعوه بالفكر العلمي، على أن التوسيسير يرى أن مرحلة ما بعد القطيعة يمكن أن تقسم أيضا إلى قسمين، ذلك أن القطيعة تعني الانتقال من إشكالية إلى أخرى، وهذا لا يتم بفعلة واحدة والانتقال إلى وحدة

نظرية متميزة جديدة لا يقتضي وعيا نظريا جديدا فحسب وإنما جملة من المفاهيم الجديدة التي تتم فيها صياغة ذلك الوعي. يقول التوسيسير: «إننا لا قطع بفعلة مع كلمات أو مفاهيم. وأن الكلمات القديمة في الغالب هي التي تكلف «بروتوكول» القطيعة طيلة الوقت الذي يستمر فيه البحث عن كلمات جديدة»^(١٠).

إن صياغة إشكالية جديدة جزء من تلك الإشكالية ذاتها، ولذلك يمكن أن نقول بأنه لا يتم قيام هذه الإشكالية الجديدة بصورة كاملة إلا عندما توجد جملة المفاهيم التي تصورها، ولذلك تستمر القطيعة فترة من الزمن. وهكذا ينقسم فكر ماركس تبعاً للتوسيسير إلى أربع مراحل:

١ - مرحلة ما قبل القطيعة الإستيمولوجية: وهي مرحلة الوعي الأيدولوجي، وتشكل في نظر التوسيسير كل مؤلفات ماركس قبل سنة ١٨٤٥ رسالة الدكتوراه حتى مخطوطات ١٨٤٤ بما في ذلك (العائلة المقدسة). ويقترح التوسيسير أن يطلق على مجموع هذه المؤلفات (مؤلفات الشباب).

٢ - مرحلة القطيعة: وهي التي تشمل المؤلفات التي كتبها ماركس سنة ١٨٤٥. ويتعلق الأمر بقضايا ماركس حول فويرباخ وكتاب الأيدولوجيا الألمانية. ويقترح التوسيسير بين هذه المرحلة الثانية وبين سابقتها. ذلك أن ماركس يفكر في المرحلة الأولى ضمن الأيدولوجيا، وي طرح للمشكلات تبعاً لإشكالية الأيدولوجية.

أما المرحلة الثانية فإنها تمثل، كما قلنا، بداية وعي نظري جديد. إلا أن هذا الوعي النظري الجديد لا يستطيع أن يكون على الفور وحدة نظرية متميزة جديدة.

وهكذا فالمرحلة التي تعرف بمرحلة

القطيعة، لا تحقق للقطيعة بصفة تامة، إذ تظهر الإشكالية الجديدة في البداية في صورة نقدية وجدلية. كان ماركس إذن ينتقد في هذه المرحلة الأيديولوجية، وباستخدام عناصر ومفاهيم تلك الإشكالية ذاتها، ولم يكن بعد قد كون لوعيه النظري الجديد الصياغة المفهومة الملائمة، كان هناك إذن في هذه المرحلة الثانية وعى يتجاوز الإشكالية القديمة، ولكنه اضطر مرحلياً إلى الاعتماد على مفاهيمها لكي يجد الطريق إلى الإشكالية الجديدة.

٣ - هناك مرحلة ثالثة في تفكير ماركس، وهي التي تمتد بين سنة ١٨٤٥ وسنة ١٨٥٧. ويقترح التوسير أن تسمى مؤلفات هذه المرحلة بمؤلفات النضج، وتتميز هذه المرحلة بكونها التي يتم فيها البحث عن المفاهيم التي تعبر عن الإشكالية الجديدة التعمير المطابق. فبقدر ما كان الوعي بالإشكالية الجديدة يتقدم، كان يقع معه الوعي بعدم قدرة وكفاية المفاهيم القديمة في التعبير عن الإشكالية، بل وتعارضها معها. ما يتم في هذه المرحلة إذن هو انضجاش الإشكالية الجديدة التي ظهرت لأول مرة بصورة نقدية في «الأيديولوجيا الألمانية» وإعطائها، بدلا من صورتها النقدية والجدلية صورتها الإيجابية.

٤ - المرحلة الرابعة هي مرحلة مؤلفات النضج: ويمثل هذه المرحلة التي تقع بعد سنة ١٨٥٧ كتاب الرأسمال. تظهر هنا القطيعة الإيستمولوجية في صيغتها الكاملة، في صورتها الإيجابية وفي صيغتها المفهومة الملائمة. يقطع ماركس هنا مع وعيه الأيديولوجي السابق ويتكون لديه بصورة ناضجة وعى نظري جديد هو الوعي العلمي^(١١).

تعميق مفهوم «القطيعة»:

وهكذا فإن مفهوم القطيعة

الإيستمولوجية يستعار لدى التوسير من باشلار ليمير عن الانتقال من الوعي الأيديولوجي إلى الوعي العلمي. وإذا كان التوسير يعرب عن هذا الموقف في كتابه مدافعا عن ماركس، فإنه لا يتراجع عنه. كما يعتقد البعض ذلك في كتابه اللاحق، «عناصر في النقد الذاتي» فهو يسير في نظريته في اتجاه تعميق هذا الموقف، وذلك بدفع بعض الأخطاء عنه، وخاصة تلك التي تأتي نتيجة لتبني موقف ذي نزعة نظرية لا ترى القطيعة حالة إلا في الفكر النظري للماركسي، ولا تربط ذلك بالانزمام العلمي له.

فالقطيعة الإيستمولوجية الحادثة في فكر ماركس، كما يتحدث عنها التوسير قبل نقده الذاتي، قطيعة تتعلق بالنظرية فحسب، وتوجد تصارفاً في فكر ماركس بين الأيديولوجيا، والعلم، ولكن، الأمر كما يتبين له عند تقديم نقده الذاتي غير ذلك.

فالفكر النظري الجديد الذي يصبح بعد القطيعة هو الماركسية، ليس فكراً يقطع مع الأيديولوجيا هكذا بصورة مطلقة، بل إنه يقطع مع أيديولوجيا عينية معينة هي الأيديولوجيا البرجوازية بالذات. ويتبين من ذلك وإن تكن القطيعة الإيستمولوجية قد وقعت على المستوى النظري، إلا أنها قامت على أساس من الالتزام العملي للماركس.

فيقدر ما كان ماركس يتقدم في الالتزام المجتمعي كان يسير نحو تحقيق تلك القطيعة الإيستمولوجية. وهكذا فإن القطيعة النظرية قامت على أساس من قطيعة أخرى هي التي كان ماركس يحققها في مواقفه التي كانت تتقدم شيئاً فشيئاً هي الالتزام بمصالح الطبقات البروليتارية. بهذا المعنى إذن، نرى أن التوسير قد سار في اتجاه تعميق مفهومه عن القطيعة

الإيستمولوجية لا في اتجاه التخلي عنه. التاريخ: قارة علمية جديدة:

غير أن قيمة هذه القطيعة الإيستمولوجية لا تقف عند أهميتها في تطور فكر ماركس من كونه أيديولوجيا إلى كونه علمياً، فعلى أساس من هذه القطيعة يقوم في نظر التوسير علم جديد هو تاريخ التشكيلات المجتمعية، أو علم التاريخ. ذلك أن ماركس يمتضى انطلاقاً من القضايا حلول فيزياء ومن الأيديولوجيا الألمانية في تطور فكري لا رجعة فيه لاقتراح هذا العلم الجديد.

إنه بتعمير التوسير يفتح بفصل القطيعة الإيستمولوجية التي حدثت في تفكيره سنة ١٨٤٥ قارة علمية جديدة. لقد الفتح اليونانيون قارة علمية أولى هي الرياضيات، وافتتح جاليليو قارة علمية ثانية هي الفيزياء، أما ماركس فإنه يفتح قارة التاريخ، هو عدة ميادين متنوعة، ومتعددة تتفاوت في درجة اتصالها بالسمات الأيديولوجية، ميادين كفلسفات التاريخ، وبكالقتصاد السياسي... الخ، والقطيعة الإيستمولوجية التي حققها ماركس والتي أسست العلم الجديد لم ترحل السؤال حول هذه الميادين في أن تشغل تلك القارة فحسب، وإنما عملت على أن تصرخ صياغة جديدة بنية هذه القارة^(١٢).

تعليق ونقد:

إن أهمية القطيعة الإيستمولوجية تكمن إذن في كونها تصدت في فكر فريد، ولكنها تتحقق عبر ذلك على مستوى ميدان معرفي بأكمله. وفي لهذا تعتبر ذات دلالة نظرية وإيديولوجية.

يؤكد البعض من جهتهم على هذه النتيجة التي يصل إليها التوسير^(١٣)، ساعين بذلك التأكيد إلى الرد بصفة

مباشرة على بعض الانتقادات التي وجهت إلى التفسير لاستخدامه مفهوم القطيعة الإستيمولوجية الباشلاري من أجل فهم فكر ماركس. ويعرب عن هذه الانتقادات المفكر الماركسي «آدم شاف» في كتابه (الماركسية والبنوية) يقول متحدثاً عن التطبيق للتفسير لمفهوم القطيعة الإستيمولوجية: «هذه النظرية حول الثورات العلمية تأملية بصورة غريبة، فلأن الأمر يتعلق بتخطيط عام، فإنها تضع تلك النظريات في الزمن المعاصر وحده، لنذكر الآن هذا الجانب من المشكل لأن الأمر لا يتعلق هنا بباشلار بل بالتفسير، فالتفسير يؤهل هذه النظرية بطريقته الخاصة، أي بصورة جزئية. ذلك لأنه إذا كان باشلار يتحدث عن تطور المعرفة الإنسانية، أي عن تطور مجموع النظريات التي تفسر الواقع، فإن التفسير يطبق هذا المفهوم للقطيعة، أو الانفصال كما يفضل تسميته، على نظريات مفكر واحد بعينه»^(١٤).

يشير «آدم شاف» في قوله هذا إلى قضيتين من مستويين مختلفين:

القضية الأولى هي نظرية باشلار حول الثورات العلمية نظرية مثالية وهذه أمم القضايا. والتفسير موافق مبدئياً على هذا التحليل، وإن لم يكن قد جعل من مهمته تقديم دراسة عن باشلار. ولعل موافقة المبدئية هذه تبدو في نفسه لذاته وللتنزع النظرية التي يدت في تحليله. ولم يكن آدم شاف عند إشارته إلى هذه القضية يقصد، في الظاهر على الأقل، أن ينتقد التفسير لكونه اعتمد على نظرية مثالية تأملية حول الثورات العلمية ليستخدامها في تحليل نشأة المادية التاريخية وتطورها، بل كان يقصد شيئاً آخر هو الذي تمثل في القضية الثانية والتي تتطابق بالتعارض بين المجال الواسع الذي تتحدث فيه

النظرية الباشلارية ومحدودية التطبيق الذي يقوم به التفسير لهذه النظرية. فنظرية باشلار تتعلق بتاريخ العلوم بصفة عامتها تهدف إلى تفسير الثورات التي تقوم في ميادين علمية بأكملها. أما التطبيق الأتوسيري فهو يقف عند حدود تطبيق هذه النظرية على التطور الفكري لمفكر واحد هو كارل ماركس.

وهذا في نظر «شاف» تطبيق غير ناجح.

لنلاحظ هنا أن «آدم شاف» لا يريد أن يكون قطعياً في انتقاده للتفسير فلا يعيب عليه استخدام المفهوم القطيعة الإستيمولوجية في ذاته وذلك بالرغم من الصفة المثالية لهذه النظرية، إنه يترك مناقشة هذا الأمر إلى مناقشة الموقف الباشلاري. إن ما يعيبه «شاف» على «التفسير» هو محدودية التطبيق الذي يقوم به.

غير أننا نستطيع أن نؤكد من جهتنا بأن آدم شاف في هذا الانتقاد لم يدرك كل سعة المجال الذي يتحدث فيه التفسير عن قطيعة إستيمولوجية، مطبقاً بذلك في هذا المجال التصور الباشلاري على تاريخ العلوم. يتحدث التفسير حقاً عن قطيعة إستيمولوجية تتعلق بالتطور الفكري لماركس كفراد، وذلك عندما يوضع إن ماركس انطلاقاً منذ ١٨٤٥ في طرح إشكالية جديدة وأنه مضى بعد ذلك في تعميق هذه الإشكالية. ولكن التفسير يتحدث كما رأينا ذلك سابقاً عن ماركس كفاتح لقارة علمية جديدة هي التاريخ. نريد أن نوضح مقارنتين بباشلار، أنه إذا كان باشلار يتحدث مع الهندسيات اللاإقيدية ومع الفيزياء النسبية أو الكوانتية عن قطيعة إستيمولوجية في ميدان علمي بأكمله كالرياضيات والفيزياء، فإن التفسير يتحدث في نظرنا عن قطيعة

إستيمولوجية حققها ماركس في ميدان علمي لا يقل سعة عن الميادين السابقة وهو العلوم الإنسانية التي تتوحد هنا في التاريخ.

فالمادة التاريخية التي تنشأ مع تلك القطيعة هي صورة لوحدة العلوم الإنسانية في التاريخ. وإدراك وجود هذه القطيعة أهمية من حيث إلههم الحقيقي للماركسية، فيما يرى التفسير ذلك، لأن هذه القطيعة الإستيمولوجية هي التي توضح لنا بالذات ما الذي يميز الماركسية كنظرية. والماركسية كنظرية متميزة هي ما يأتي بعد القطيعة.

وهنا سنطرح سؤالاً سيمكننا عند محاولة الإجابة عنه من المقارنة بين استخدام باشلار للمقطيعة الإستيمولوجية، وبين استخدام التفسير لهذا المفهوم. نصوغ السؤال التالي: هل تجعلنا القطيعة الإستيمولوجية التي حدثت في فكر ماركس أمام ماركسين؟ هل تعني القطيعة أن هناك انفصالاً بين تفكير ماركس الذي سبقها وتفكيره الذي بدأ وتطور بفضلها؟

هناك من الدارسين من يعتقد أن هذا بعينه ما يقصده التفسير. وأهم هؤلاء المعارضين «آدم شاف» ذاته الذي يرى أن النظرية التي تقول بوجود قطيعة إستيمولوجية تؤدي إلى التفكير بماركسين اثنين: ماركس الشاب، وماركس الناضج، أما الحقيقة في نظر «آدم شاف» فهي أن كثيراً من المفاهيم التي تدعى تلك النظرية، لا أن استمرار لها بعد القطيعة توجد في مؤلفات القطيعة وفي مؤلفات النضج، وأجست القطيعة التي يتحدث عنها التفسير إلا وهما ناتجا عن خياله.

ولكي يدحض «شاف» هذه النتيجة للخيال يعطى أمثلة عن مفاهيم وجدت عند ماركس قبل القطيعة ويعددها. ويركن

«شاف» بهذا الصدد على مفهوم الاغتراب بصفة خاصة.

ويستشهد بعدد من النصوص من مؤلفات ماركس بعد سنة ١٨٤٥ وخاصة مؤلفات ١٨٥٧ ليثبت من خلالها أن هؤلاء، على عكس ما يعتقد التوسير، استمرارية في التفكير الماركسي، ولا نريد هنا أن ندخل في مناقشة تلك النصوص ولا في تفاصيل الحوار الذي يشأ حولها، لأن ذلك قد يخرج بنا عن الهدف المصود الذي نريده من هذه الدراسة، ولكننا نشير إلى أن مثل هذا الانتقاد الذي يوجهه «شاف» ضد التطبيق الأتوسيري لمفهوم القطيعة الإستمولوجية، لا يأخذ بعين الاعتبار المعنى الباشلاري الذي طبق به التوسير هذا المفهوم، فالقطيعة الإستمولوجية بالمعنى الباشلاري، لا تعني الانفصال بين الفكر النظري الناشئ عندهما والفكر النظري السابق عليها.

إن ما يعنيه باشلار بالطبيعة الإستمولوجية إنما هو انتقال الفكر العلمي إلى تفسير أشمل للظواهر، يحتري الفكر العلمي السابق له ولا يلغيه أو ينفصل عنه، وأن القطيعة الإستمولوجية إنما تقع حيث تعجز المفاهيم العلمية القائمة عن تفسير وقائع جديدة لم يسبق لها أن عرضت للتفكير العلمي.

إن التوسير يتحدث بهذا المعنى عن قطيعة إستمولوجية في فكر ماركس. تعني القطيعة إذن أن ماركس استعاض عن المفاهيم القديمة بمفاهيم أكثر شمولاً منها، في تفسير الوقائع التاريخية والاجتماعية. ويبدو هذا الذي يقول به التوسير في حقيقته عن الانتقال إلى الإشكالية الماركسية، وفي علاقة هذه الإشكالية بالسابقة عليها، يثبت هذا أن نظر التوسير عندما نقرأ نصوص

فوريياخ لأنها تساعد إلى حد كبير على فهم حركة اليسار الهيجلي وتطورها بين سنة ١٨٤١ وسنة ١٨٤٥، إننا نتبين مدى تأثير النصوص للماركسية في هذه الفترة بشوريياخ، ليس فقط في أخذ بعض المفاهيم (كمفهوم الاغتراب) وإنما في تبني الإشكالية الفوريياخية بأكملها. فانبثاقاً من الإشكالية الفوريياخية يتم في هذه الفترة نقد هيجل.

إن التساؤل لا يكون إذن حول وجود أو عدم وجود بعض العناصر من فكر ماركس بعد القطيعة، فالقطيعة لا تعني انفصالاً، إن التساؤل ينبغي أن يكون في حالة استمرار بعض المفاهيم عن المعنى الذي تأخذه هذه المفاهيم التي تم الاحتفاظ بها ضمن الإشكالية الجديدة.

يرى التوسير بهذا الصدد أنه إذا كان ماركس قد تبني الإشكالية الفوريياخية فإن القطيعة تقوم عندما تصبح عناصر تلك الإشكالية غير كافية. ولكن هذا لا يعني مع ذلك الرفض المطلق، بل يعني قبول إشكالية جديدة يمكن أن تغلب ضمنها بعض المفاهيم القديمة بحيث تغلب ضمن كل جديد تأخذ فيه بصورة جزئية معنى جديداً^(١٥).

نريد أن نبين هنا أن النقد الذي يوجه إلى التوسير لا يفي عند عدم فهمه للتطبيق الأتوسيري لمفهوم القطيعة، بل يتعداه إلى عدم إدراك المعنى الباشلاري للقطيعة. إن المفاهيم القديمة في هذا المعنى هي التي تفهم انطلاقاً من المفاهيم الجديدة.

وهذا هو ما لا يستطيع فهمه كل تركة استمرارية. وهذا هو الفهم الذي يقترحه علينا التوسير لماركس. ويكون علينا أن نقرأ مؤلفات ماركس قراءة تبدأ فيها من مؤلفات النضج باعتبارها المؤلفات التي تتمثل فيها حقيقة النظرية

للماركسية، لنتنقل بعد ذلك بصفة تدريجية إلى مؤلفات الشيايب التي ستفهم في حقيقتها في ضوء المؤلفات اللاحقة وليس العكس. وإن الاسئلة التي يمكن أن تقدم هنا على هذه القضية هي مفاهيم أخرى غير الاغتراب التي اختار «شاف» أن يركز حول انتقاده. ومن هذه المفاهيم تفهم «مفهوم الاغتراب» ذاته في ضوءها: نمط الإنتاج، الصراع الطبقي، وبنائنا القسيمة... الخ، ففي إطار الإشكالية التي تكون هذه المفاهيم وبغيرها عناصرها يفهم الاغتراب على غير ما كان يفهم عليه في إطار الإشكالية الفوريياخية.

هكذا إذن نرى أن التوسير قد طبق مفهوم القطيعة الإستمولوجية بالمعنى الباشلاري لهذا المفهوم، فهو لا يصرح إلا بأنه يستعين من باشلار هذا المفهوم دون أن يتجاوز ذلك إلى التصريح بأنه جديد فيه. ما كان بهم التوسير ليس التجديد في مفهوم القطيعة الإستمولوجية في بنيتها كفهم، بل هو النتائج التي يمكن الحصول عليها عند تطبيق هذا المفهوم على تاريخ التفكير الماركسي. ولقد استطاع التوسير أن يصل بالفعل إلى بعض النتائج الجديدة في فهم تفكير ماركس.

غير أنه إن لم يكن التوسير قد انتقد مفهوم القطيعة الإستمولوجية في بنيتها فإن هذا لم يمنع من أن يعي بأن نقل مفهوم من إطار نظري إلى إطار نظري آخر لابد وأن تكون له بدوئه نتائج جديدة. فلهذا الجيد الذي ينتقل إليه المفهوم خصائصه المميزة.

عندما يتحدث باشلار عن قطيعة إستمولوجية بين علم جديد، وما يدعوه ما قبل تاريخ هذا العلم، يتحدث عن قطيعة بين تاريخ بداية العلم وبين نهاية تاريخ الأيديولوجيا في ذلك الميدان ذاته.

L. Althusser, For Marx, B. Brewster (trans.), New Left Books, 1977, p. 59.

(٥) د. فزاد زكريا: الجذور الفلسفية للبنيانية، حوايات كلية الآداب، تصدر عن كلية الآداب - جامعة الكويت، الحولية الأدبية، الكويت ١٩٨٠، ص ٥١.

(٦) د. عبد الوهاب جعفر: البنيوية في الفكر السياسي، دراسة عن لويس ألتوسير، دار المعركة الجامعية، الإسكندرية ١٩٨٤، ص ٤١-٤٢.

(٧) د. عبد الوهاب جعفر، مرجع سابق، ص ٤٢-٤٥.

(٨) Steven Smith, Reading

Althusser: An Essay in Structural Marxism (Othaca: Cornell University Press, 1984), p. 25

(٩) Op. cit., p. 27.

(١٠) Althusser, For Marx, Op. cit., 28.

(١١) Althusser, For Marx, op., cit., pp. 25-27.

(١٢) L. Althusser: "Marx devant Hegel" in (١٢) "Marx et lemine", éditions Maspero (1972), p. 53.

Quoted in: B. smith, Reading 'Althusser', op. cit., p. 54.

Norman geras, "Althusser's Marxism", (١٣) op. cit., p. 265.

Adam Schaff: Structuralisme et (١٤) Marxisme, éditions Anthropos (1974) p. 196. Quoted by: Larrin: The Concept of Ideology, op. cit., p. 154, p. 239.

(١٥) Althusser, For Marx, op. cit., p. 41.

استطاع من جهة أولى أن يكشف هذا المفهوم ضمن الإطار النظري الجديد، وأن يجعل منه أداة فعالة تمكنه من تقديم نتائج جديدة تتعلق بفهم المادية التاريخية ذاتها.

وحيث يفعل ذلك التوسير فإنه يعني المفهوم الباشلاري الذي يستخدمه بإعطائه مجالاً جديراً لامتحان إجرائيته، ولكنه من جهة ثانية يبين إلى أي حد يتميز الموقف المادي التاريخي بالافتتاح الذي يجعله قادراً على أن يستوعب ويتعامل مع كل الأدوات المرفقية الإيجابية، وحتى وإن تم تطوير وولورة هذه الأدوات خارج إطار هذا الموقف ■

الهوامش:

(١) أهم أعمال التوسير:

1) Lenin and Philosophy and other Essays, B. Brewster (trans.) New Left Books, 1971.

2) Essays in self criticism, G. Lock (trans), New Left Books, 1976.

3) For marx, B. Brewster (trans), New Left Book 1977.

4) Reading Capital, B. Brewster (trans.), New Left Book 1975.

(٢) لقد قال ماركس نفسه: «أنا لست ماركسياً» ليعبراً من بعض أتباع الماركسية.

(٣) راجع تفصيلاً لإسهام التوسير للفكرى وتقييم منهجه وفكره في:

Norman Geras, "Althusser's Marxism: An assessment" Western Marxism. A Critical Reader. (London: NIB, 1977), pp: 232- 272.

عندما كان باشلار يتحدث عن قطعية الإستيمولوجية بصدد النظريات العلمية الجديدة في الرياضيات والفيزياء. منذ نهاية القرن ١٩، لم يكن يتحدث عن علم يبدأ تاريخه بل عن علم يحقق تفرقة كيفية في تطوره.

لقد بلغت العلوم الرياضية والفيزيائية في ذلك الوقت قدراً كبيراً من التطور أما القطعية الإستيمولوجية التي يتحدث عنها التوسير في النصف الثاني من القرن ١٩ فهي تقع في ميدان معرفي يختلف عن المبادئ السابقة. إن الفارق هو أن المبادئ التي كان يتحدث عنها باشلار تلك التي تحدث عنها التوسير كان بالمستوى نفسه كل في ميدانه. إن ما يحققه «لوپانتسكي»، «ويزين» في ميدان العلوم الرياضية، وما يحققه «إنشتاين» و«بلانك» في ميدان العلوم الفيزيائية انتقال لا رجعة فيه إلى القديم. أما القطعية الإستيمولوجية التي حققها ماركس فلم تمنع بعد قيامها من أن تستمر بعض الدراسات نون أخذها بعين الاعتبار. وإن لهذا أسبابه الخاصة التي نعتقد أن التوسير يدركها وإن لم يكن قد أشار إليها.

هكذا يبدو إذن في نظريهم أن التوسير قد فتح باب الحوار بين المادية التاريخية وباشلار، وقد فعل ذلك كما قلنا سابقاً بقوة نوعية خاصة، جعلته ينطلق من المادية التاريخية ذاتها إلى باشلار ليأخذ عنه مفهومه في القطعية الإستيمولوجية.

ولكن التوسير إذا استعاض مفهومه من فيلسوف ليس مائلاً تاريخياً فإنه



أثر منهج ميشيل فوكو

في إشارة عابرة ذكر المفكر الفلسطيني «إدوارد سعيد» أنه قد تأثر بمنهج الفيلسوف الفرنسي «ميشيل فوكو» لكن الكاتب هنا يرى أن هذه الإشارة العابرة ليست عابرة بل هي روح الكتاب ومنهجه ، فقد تلقف سعيد المنهج البنيوي الإستمولوجي الذي شيد فوكو وطبقه على حقل الإستشراق.

التي يحفل بها تاريخ الاستشراق وقد استعمل هذا المصباح بمهارة فائقة لم يكن يصلح لها إلا إدوارد سعيد نفسه بحكم توفقه في معرفة هذه المناهج الحديثة بل وعده أحد أسماؤها المهمة من جهة وكونه عربياً فلسطينياً وقع عليه مثل هذا الصيف الاستشراقي ورأه متجذراً في صلب الثقافة الغربية.

لقد حاولنا في بحثنا هذا تتبع وإضافة هذا الجانب وهذا المنهج على قدر ما عرفناه عن فوكو من ناحية وعن كتاب الاستشراق من ناحية أخرى وسيكون من الصعب وصول هذا البحث لكسالة ومثاليته بحكم تضعب وتغلغل المنهج في المالة البحثية، ولكن إشاراتنا وتوضيحاتنا كانت من أهم غايات هذا البحث منتجتي التأثيرات الأخرى على مؤلف هذا الكتاب ونقدته بصورة شاملة. كما إننا نرجو أن ألا يتبادر إلى الأذهن أن في بحثنا هذا ما ينقصه من جهد مؤلف كتاب الاستشراق، بل العكس، فنحن نرى أن الاختيار الذكي للمنهج والموسوعية الكبيرة للكتاب والآداء اللغوي والتعبيري العالي لنسيج أفكار

الإستمولوجي الذي شيدته ، ميشيل فوكو غير أكثر من ربع قرن متوقلاً من بنية الثقافة الغربية وإظهار مشكلاتها واختناقاتها ، وطبقه على حقل لم يخطر على بال أحد البنيويين، الكبار، وذلك هو حقل الإستشراق فقد مرت الثورة التي أصبغها المنهج البنيوي في حقل الدراسات الإنسانية على جميع مفردات هذا الحقل (الأنثروبولوجيا، تاريخ المعرفة، علم النفس ، الماركسية ، الاقتصاد، الاجتماع، وقبل كل هذا اللغة) ولم يخطر في بال أحد أن المنهج البنيوي وتصيداً للمنهج البنيوي الإستمولوجي الذي أقامه فوكو يصلح تماماً لفحص المشهد الاستشراقي الذي يمتد آلاف سنة تقريباً وهكذا يكون إدوارد سعيد قد قام بجهد عظيم وجبار عندما أخذ من الغرب منهجاً جديداً حاكم به الغرب نفسه في علاقته مع الآخر، هكذا نرى تنفق النتائج للمعشة التي يترخ بها الكتاب.

لقد أمسك إدوارد سعيد بما يشبه المصباح (الذي أخذه من فوكو) وكشف لنا مجاهيل العصاب والعنف والمركزية

كيشير كمال أبو ديب مترجم كتاب الاستشراق لأدوارد سعيد، في مقدمته التي وضعها للترجمة العربية إشارة سريعة لملاقاة هذا الكتاب بأعمال المفكر الفرنسي ميشيل فوكو (Michel Foucault) باعتباره جزءاً من ثورة جديدة في الدراسات الإنسانية تفسر جذورها في الماركسية والثورة اللسانية والبنيوية ، وما يكاد يكون مدرسة جديدة من – التواريخ الجديد- لتتسبب يعمق إلى أعمال ميشيل فوكو بشكل خاص^(١)، ويؤكد مؤلف الكتاب مذهب إليه مترجمه حين يصرح في مقدمته بأنه استفاد من ميشيل فوكو ووجد بأنه استفاد من ميشيل فوكو وللإنشاء الكتابي، كما يصفه في كتابيه، علم آثار العرق وأدب وعاقب ذا فائدة هنا لتحديد هوية الشرق^(٢).

وقد وجدنا أن هذه الإشارات العابرة ليست عابرة، كما أراد المترجم والمؤلف أن يصورها، بل هي في حقيقة الأمر روح الكتاب ومنهجه وهي سر عبقريته .. فقد تلقف إدوارد سعيد المنهج البنيوي

على ادوارد سعيد في كتاب الإستشراق

خزل الماجدي

شاعر وكاتب عراقي مقيم في بغداد له:
«بقعة بلون» و «تأشيد إسرائيل» و «مخزئله» و
«عكازة وأمير».

الجانين) وتم عزل كلّي بين (العقل) و(الجنون) ومعنى هذا أن منطقة أو مجال (العقل) ومنطقة أو مجال (اللاعقل) لا تمثلان واقعيتين أو معطيتين قائمتين منذ تأسيس العالم. بل هما منطقتان قد تمّ تحديدهما وحصرهما من قبل المجتمع^(٣) لقد كان الجنون سابقاً ظاهرة وحشية، فائقة للطبيعة، يصعب الاسماك بها أو تفسيرها ولم تكن هناك حدود فاصلة قاطعة بين الجنون والمائل ولكنها انتهت الى توصيف وتقنين واضح، ولم يعد بالإمكان اعتبار صاحب الآراء الجديدة الغريبة ينتسب الى حقل المعبورية العقلية بل أصبح بالإمكان وصمها بالجنون، وصحروا ثم مارسوا العنف عليها وتجبروا ذلك العنف (وقد كان هذا الإقصاء هو الثمن الذي اضطر الجنون الى دفعه حتى يجد له مكاناً في دنيا(العلم) إذ لا اكتسب الجنون صفة (المرض) فقد ارتبط ارتباطاً لا إنحصام له بذلك (المكان) المعين الذي أصبحنا نسميه هو (منطقة العلاج وأرض الحقيقة)^(٤).

ويعود ان كشف لنا فوكو تصفد الغرب في قضية العقل ظهر كتابه الآخر

وهكذا رسخ فوكو ما يسمى بـ (الدراسة التاريخية للثقافة) عن طريق استعمال منهج جديد ونشط هو المنهج البنوي الإستيمولوجي.

يكشف لنا فوكو في كتابه (تاريخ الجنون) عن الاتصاء أو الإبعاد الذي مارسته الثقافة الغربية للجنون ويتساءل عن الكيفية التي استطاعت بها الثقافة الغربية إعطاء المرض صفة الاتصاف والنظر إلى كل مريض نظرة الاستبعاد من المجتمع وعن الكيفية التي تطورت فيه النظرة إلى الجنون فبعد أن كان ينظر إليه في المصور السخيمة والوسمى على أنه ظاهرة روحية غيبية مرتبطة بالأرواح الشريرة أصبح في عصر النهضة شذوذاً وانحرافاً عن الإنسان المعاف ولابد من تصحيح المجتمع منه بحبسه أو تعذيبه إقامته، أما في القرن السابع عشر فقد حقل باستعمال القسوة والوقوة على كل سلوك ينحرف عن العقل وتحت هذه اللافتة اضطلع ناسٌ كثيرون وتجهت حرية العقل وهكذا نشأت (سجون المجانين) التي أصبحت فيما بعد (مستشفيات

الكتاب والصدمة التي أحدثها الكتاب للمستشرقين أولاً ولإعلامه القراء الغربيين والشرقيين ثانياً في صلب جهد وعبقريه ادوارد سعيد.

ميشيل فوكو ومنهجه في الحقل المعرفي الغربي

كانت الشرارة التي أطلقها فريندان دي سوسير في بداية هذا القرن في حقل الدراسات اللغوية سبباً في نشوء البنيوية وترعرعها في منتصف القرن، فقد أوقف زحف المناهج التاريخية وأشباحها في دراسة اللغة واقترح منهاجاً لا تاريخياً، ولم يكن يحسب أن هذه الطريقة تصلح لحقول المعرفة الإنسانية الأخرى فظهر كلود ليفي شتراوس أولاً في حقل الأنثروبولوجيا مميماً اللثام عن أسرار وبنى الإنسان في هذا الحقل ثم ظهر ميشيل فوكو الذي استخدم المنهج البنوي في حقل المعرفة بمؤلفاته العديدة كاشفاً بالتدريج عن البنى التي تتحكم بالثقافة الغربية دون أن يستطيع الإنسان الغربي التحكم بها.

(مولد العبادة) الذي كان بمثابة حفريات (أركيولوجيا) في ميدان المعرفة الطبية واستطاع أن يتخبط لنا أن ميلاد الخطاب (الاشاء) الطبي كان سبباً في قطع جرج وواضح بين (المريض) (وغير المريض) وأن منفي وهزل الإنسان المريض كان هذه المرة في المستشفى أو العيادة و (لو أننا التقينا الآن نظرة استرجاعية سريعة كتاب فوكو للمسمى مولد العبادة لوجدنا أنه ليس مجرد دراسة علمية لتاريخ الطب، ولا مجرد نقد كائنات للتجربة الطبية، بل هو شيء أكثر من تلك الدراسة الأركيولوجية للمعرفة الطبية. صحيح أن فوكو قد شاء أولاً وبالذات - أن يحدد لنا شروط إمكانية التجربة الطبية، ولكنه أراد أيضاً - من خلال مولد العبادة بعد تاريخ الجنون - أن يفسحنا أمام ذواتنا بعد أن أصبحنا مجرد فئات وكنا قد شاء لنا أن نصطبهم إلى أعماق الهاوية أو الجحيم حتى نرى بعين رؤوسنا كيف أن انزائنا منزعج دائماً أمام هاربة الجنون من جهة، وهاوية الموت من جهة أخرى) (٥).

أما في مولده الضخم الذي اختتم فوكو به مسيرته المعرفية وهو (تاريخ الحياة الجنسية) المكون من ثلاثة كتب هي (إرادة المعرفة ١٩٧٦، استعمال اللذات ١٩٨٤ والتضخيم بالذات ١٩٨٤) ففي كتابه (إرادة المعرفة) يتتبع فوكو الشريط الذي ربط بين الجنس والبحث عن الحقيقة، هذه الحقيقة التي اجتمعت فيها قوتان الأولى إعتبار الجنس المكان المفضل الذي يمكن أن نقرأ فيه حقيقتنا العميقة والثانية المكان الذي تتعقد فيه صيرورة نوعنا، وبين هاتين القوتين.. قوة الذرة الاستراتيجية البعيدة وقوة السرور الآتية القريبة تتشكل حادثة بل وتاريخ الجسد فهو المستودع الذي يحفظ السلالة عن طريق

التكاثر وهو مستودع اللذات والمسرحه غرض صارم وغرض لاء، وبينهما تتوتر حقيقة الجسد، ويعتقد فوكو أن الأمر الذي يحكم أو يسيطر على هاتين القوتين (التكاثر واللذة) عبر التاريخ هو السلطة، ولكن أية سلطة إنها ليست الدولة بل سلطة علماء الجنس والأطباء وسلطة التقاليد الخاصة بالتحريم والافتتاح (٦) ويصل فوكو إلى نتائج في غاية الأهمية عبر مجلده الجنس هذا أهمها أن الغرب حول أعراف الافتتاح والتحريم الجنسي إلى سلطة لقمى فيها، حسب كل عصر، ما لا يتناسب مع الخطاب الجنسي لذلك العصر وهذا يعني أنه قد مارس عقاب وقوة إزاء الحرية الجنسية، ولا نستطيع في عرض خلاصه أن نوضح تلك السرورات المعقدة في حياة الكتب والإحصاء الجنسي التي مارسها الغرب على نفسه تلك التي قام بها فوكو وكيفية كان مثل طبيب نسلاني يحفر في ذكورة الغرب عن عقده الجنسية ومصلبه العاطفي لكي يفسمه على طريق أشفاء.

لكن فوكو يضع خلاصة فلسفته في كتبه الثلاثة (حفريات للمعرفة ١٩٦٩، نظام الخطاب ١٩٧٦ وأدب ومسلح ويسمى الرقابة والمعاينة) حيث يتقصد فوكو في وضع الهيكل للتاريخ لروية للمعرفة في حين وضع في كتبه الثلاثة السابقة عن (الجنون، للرطب، الجنس) التضاميل التطبيقية وهو يحفر في طبقات التاريخ الغربي.

ومعنا أن نخضع فلسفته والتقلد التالية:

[١] نظام للخطاطية: حيث يرى فوكو أننا يمكن أن نحصر الأشياء في مجريات وتقنيات يصنع لها فيما بعد اثرًا فاعلاً لتقوى من الأشياء نفسها (رؤية فوكو للخطاطية الفاعلية الإستراتيجية للركزية ولكن ليس ككس على عام، أو

بحر دلالة واسع، يتغير من حقبة إلى أخرى. وفي العلم لا تعرف النظرية في فترتها ما لم تتعامل مع سلطة إجماع المؤسسات والجهات الرسمية للملم) وهكذا يرى فوكو أن (الخطاب هو العنف الذي نمارسه على الأشياء) (٨) وهكذا تصبح الحقيقة وهمية أي إن الحقيقة الكامنة في الشاهد المادي أو اللغوي لأمنا سوف يحجبها الخطاب بإعتباره مثلاً عنها أو حتى بديلاً عنها وهذا يعني أن (الدعاء للموسمعية نيابة عن الخطابات لدعاء زائف تماماً، فما من خطابات صحيحة يأتلاق، بل خطابات ذات سلطة بهذه النسبة أو تلك) (٩).

[٢] الانفصالات أو الانفصالات المعرفية: بسبب تنوع ظهور الخطابات في العقل الواحد لاحظ فوكو بأنه ليس هناك استمرارية أو ارتباط في نمط الظهور وهكذا كانت (القاعدة الأساسية في منهج فوكو الأركيولوجي هي التخلي نهائياً عن مزاعم الإستمرارية القائمة على مفاهيم غامضة من أمثال «التراث» و«التقليد» و«التقوى» و«التطور» و«العقائيات» و«روح العصر»... (١٠) ولاحظ فوكو أن هذه الانفصالات هي بنى إستيمولوجية ويؤكد على (أن تعاقب الإستيمات epistemes عبر العصور الثقافية هو مجرد توالى انتقالي غير قابل للذهن؛ إننا نعلم بطبيعة الحال أن الإستيمات لتكون نسقا أو نظاما من المقولات الأولية أو القبلية. على طريقة كانت - مادام شأن هذه الإستيمات أن تتعاقب على مر الزمان، ولكن الذي لا نفهمه هو أن يكون هذا التعاقب مجرد ظاهريه ولا معنوية يستحيل معها إستنباط الإستيمات بعضها في البعض الآخر، لا بطريقة صورية ولا حتى بطريقة جنائية ولكن هذا التعاقب لا ينطوي على أية مسورة من صور «التراء» تكوينيا كان أم تاريخيا!

ولعل هذا ما حدا بجان بياجيه إلى القول بأن الكلمة الأخيرة في اركيولوجيا العقل عند فوكو هي أن العقل يتغير دون أي سبب أو مسوغ عقلي وأن بنياته تظهر وتختفي بفعل تحولات انتقائية أو مرضية بحتة أو انبثاقات موقوفة (١١).

[٣] المعرفة والسلطة: بمهارة بالغة يشرح لنا فوكو كيف أن المعرفة تتحول إلى سلطة، وقد تكون هذه المعرفة رسمية أو شعبية أو أعراقية أو مجموعة عادات، ضاغطة تحسم كل ما لا يدخل في قناتها .. ويرى فوكو أن المعرفة تتحول أولاً إلى خطاب يتحول إلى سلطة وهكذا ينشق فوكو مع روجر بيكون في أن «المعرفة سلطة» ومع نيتشيقته في أن «التفكير معرفة» (ويكتشف فوكو أن النظام المعرفي قلما تصنعه المعرفة ذاتها، إنها بالأحرى تجد نفسها أسيرة في ثقافتها، لم تفسدها هي، لم تتسببها وتصنعه ملاتها لها. بل تلقى ذاتها وقد حشرت به، بثقته، توقعت به، وأعطته من ذاتها ما يهره في حين ذاتها، ما يجعل منه شبه صيغة معرفية، وما يجعلها في الوقت ذاته قادرة على فرض خطابها. يقول فوكو: ليست الحقيقة خارج السلطة، فالحقيقة هي من هذا العالم. أنتجت بفضل العديد من الضغوطات، كل مجتمع له نظامه من الحقيقة. له سياسته العامة، هي الحقيقة ثم معركة من أجل الحقيقة منهامرة أخرى إننى لأريد القول من ذلك مجموعة الأمور الصحيحة التي يجب إكتشافها أو جعلها مقبولة، ولكن عانيت منها (مجموعة القواعد التي تفصل بواسطتها الصواب عن الخطأ، ونعزى للصواب بهض الأثار الخاصة من السلطة) (١٢).

وهكذا تتبلور فلسفة ميشيل فوكو في كشفه عن المخفى والمستور في الثقافة الغربية التي تجسد ظاهرياً ثقافة خالية من الأخطاء، متجانسة إلى حد

كبير لكنه عندما يشعرنا بأن طبقة لايعى الثقافة الغربية تحتوي على إقصاءات واستبعادات كثيرة وتستعمل المعرفة كسلطة طاردة لا لايتفق معها فإنه يبين هذه الثقافة ويرى بأنها ثقافة مرضية تحتاج إلى علاج سريع (ويختصر فوكو بذلك العبارات منهجه الجديد في رؤية العلاقة بين الحقيقة والسلطة. وبالطبع فقد بحث عن الحقيقة أولاً في المؤسسات التي تدعيها وهي العلوم. على أنه يجب عدم الاكتفاء بفحص نتائج تلك العلوم، سواء الطبيعية منها أو الإنسانية. بل لابد من الغوص على تاريخ كل علم على حدة، عندئذ تكشف بكل سهولة أن علماً ما هو نظام معرفي، نشأ وتكون في ظل أنظمة معرفية أضمل منه، مجاورة له، متداخلة معه وفيه، إنه يعكس على طريقته لحظة معرفية ما. يدعو فوكو Epistime وهي تلك الحالة المعرفية السائدة في حقبة تاريخية معينة وتمتدح فيها كل من دلالة الحقيقية ودلالة السلطة معاً (١٣).

وليس بالضرورة أن يكون واضحاً بهذه الخطابات أو الإستيمات أو منتجا قاصداً لها ولكنها تتشكل منه ومن غيره ثم تتعالى وترتفع على الأفراد وتحسب بنية محبة لهم سواء أدوارد ذلك أم لم يريدوا، (إن كتب فوكو ولا سيما (الجنون والخصاصة ١٩٦١) و (سولد الميابة ١٩٦٣) و (الكلمات والأشياء ١٩٦٦) و (الراقبة والمعاينة ١٩٧٥) و (تاريخ الجنس ١٩٧٦) تبين أن مختلف اشكال المعرفة عن الجنس والجريمة والعلاج النفسي، والطب تظهر وتستبدل، ويركز على ما يطرا عبر الحقب من تغيرات أساسية ولا يقدم تعميمات خاصة بفترة معينة بل يلاحق السلاسل المتداخلة للحقول المنفصلة. فالتاريخ هو خيط منقطع من الممارسات المخربة، وكل ممارسة هي مجموعة من القوانين

والإجراءات التي تحكم بالكتابة، والتفكير في حقل معين. وتحكم هذه القوانين من خلال الإقصاء والتلطيح. ويجمع هذه الحقول معاً تشكل (أرشيف) الثقافة ولا شعورها الوضعي. ورغم أن تبويب المعارف غالباً ما يقترن بأسماء أفراد (مثل أرسطو، أفلاطون، الاكوييني، لوك، وأخرين، فإن مجموعة القوانين البنيوية التي تشكل مختلف حقول المعرفة، ترتفع فوق الشعور الفردي (١٤).

مهج إدوارد سعيد

في كتاب (الاستشراق)

إن اعتبار حقل الاستشراق واحداً من علوم الإنسانية التي انتجها الغرب هو الذي مكّن إدوارد سعيد من تعيين المكان الذي سيمعمل فيه مثل محقق فُرطية يستطيع أن يستجوب تاريخ هذا الحقل ويستنتج ويظهر جرائمه وممارسات تخفيفه وسلاح جرائمه والطريقة التي ارتكبت بها الجرائم.. وكان يحتاج إلى منهج جديد نشط يلاحق به هذا التاريخ ويمرره. وهكذا وجد سعيد ضالته في منهج فوكو لأنه انتبه إلى أن هذا المنهج كشف تصنف الغرب إزاء نفسه فلم لا يستطع كشف هذا التصنف إزاء الآخر.

يتمسك إدوارد سعيد بمنهج واضح وثابت في البحث عن قوى ومظومات الاستشراق عبر مسرد تاريخي / نقدي واسع، ويجهد نفسه كثيراً في اشتقاق الآليات أو الكيفيات التي كان الاستشراق ومازال يعمل بها باعتبارها صيغة العلاقة التي رسمها الغرب مع الشرق.

وينجح إدوارد سعيد في رفض الاصطلاح واشتقاق قوانين هذه الآليات.. ويبدو لنا الاستشراق في نهاية كتابة

أمرًا مفزعاً حقاً.. وأول من سيفزع منه هو المستشرق أو الباحث الغربي الذي سيرى بأنه قد مارس بوعي أو لا وعي تسراً تعسفياً نحو الشرق كان ينبغي دائماً من الشعور الباطني بالتفوق والسيادة بل التعصب الغربي نحو الشرق.

ويخلص منهج سعيد بالكلمات الثلاث التي وضعها تحت عنوان الكتاب الرئيسي وهي (المعرفة / السلطة / الإنشاء) وهي مفردات فوكوية اعتاد ميشيل فوكو استعمالها في منهج بحثه البنيوي في تاريخ المعرفة.

يرى إدوارد سعيد أن الغرب حدد الشرق موضعاً للدراسة أي أنه وصنعه في (نصر) وهذا يعني معرفته ثم تحويل هذا النص إلى خطاب (إنشاء) حيث تتبنى المؤسسة النص ويأخذ طابع الإجماع صفته بحيث يكون الخطاب بديلاً عن الواقع الذي يعاينه وذلك عن طريق نسخ هذه النصوص بالخبز (الواقعية) ويصير هذا الواقع في خطاب (إنشاء) وهذا يعني أن الشرق تحول إلى عينة.. يمكن تشكيلها وفق عدة خطابات (إنشاءات) وبذلك سيتم تصنيفه وتخصيصه وبالتالي إعطاؤه ماهية غريبة ثم السيطرة عليه وهضمه وتمتد لإفراغ محتواه في الفم الغربي.

وبذلك سيكتسب الغرب مزيداً من القوة ويضوح الهوية يوضع نفسه موضع التشاؤم مع الشرق باعتباره (ذاً) بديلاً أو حتى سرية تحت أرضية) كما يقول إدوارد سعيد.

الاستشراق إذن معرفة بالشرق تحوالت إلى سلطة لكي يصبح الشرقي أكثر شرقية ولكي يصبح الغربي أكثر غربية. ويرى سعيد بأن الاستشراق هو جعل الشرق مسرحاً غريباً بمعنى وضع دراما شاملة يكتبها الغرب عن الشرق

ثم يجعل الشرق يمثلها فإن عصى فسيجيروه بالقوة والظمن أن يستمتع الغرب برؤية مسرحيته تمثل.

يقول إدوارد سعيد (إن الشرق الذي تمت دراسته كان، بشكل عام، كوكباً نصيباً، فقد جاء وقع الشرق عبر الكتب والمخطوطات لا عبر مصنوعات محاكية مثل الفتح والخزفيات، كما كان أنطباع اليونان على عصر النهضة^(١٤)).

وهذا (للشرق النصي) يتحول فيما بعد بواسطة (المعرفة الخاطئة) إلى (إنشاءات أو خطابات) متعددة عرقية، فقه لغوية، دينية، فلسفية وجميعها ينطلق من التعامل وفق المركز والمحيط أو المتفوق والمتدنى. ومن هنا بالضبط يبدأ العنف الغربي، (كما يرى فوكو بأن الخطاب هو العنف الذي نمارسه على الأشياء)، من اكتمال معرفته بالشرق وعدم فهم أبناء الشرق لأنفسهم ولهذا المعرفة.. هذه المفارقة تؤكد إحساساً بالقوة ثم بالسلطة لدى الغربي وتجعله متفكراً.

يقول سعيد (إن الاستشراق يفرض ممارسة لقوة ذات اتجاهات ثلاثة: على الشرق، وعلى المستشرق، وعلى المستهلك الغربي للاستشراق^(١٥)) وأوضح لنا أن الاتجاه الأول للقوة نحو الشرق هو العنف والاتجاه الثاني نحو المستهلك الغربي للاستشراق هو تهيئته بالقوة لحكم الشرق والسيطرة عليه وهذا الاتجاهان هما وجهتا السلطة الإمبراطورية الفاشمة حيث تعمد بها الأولى إلى الخارج والثانية إلى الداخل، أما اتجاه القوة الثاني المركزي فهو المعرفة، معرفة المستشرق وفكه لألفاظ هذه الشاسعة المخيضة (للشرق) التي يصبح المستشرق فيها (بطلاً) لأنه اجتاز وحين غرائبها وحيواناتها. وهكذا تنتج المعرفة سلطة الإذلال للشرق وسلطة التفوق للغرب. والمعرفة هنا غاشمة

مدمرة.. يقودها العنف لتدمير الشرق والغرب معا في آخر الشوط لأنها ضد التوجه الإنساني الحقيقي.

ويكشف سعيد عبر أمثلة تسنخ أغلب أعلام المستشرقين الغربيين عبر نصوصهم عن هذه القضية بدءاً من (نربيلي) في القرن السابع عشر وحتى (السير توماس أرنولد) في النصف الثاني من القرن العشرين.. ويتنح خلال تلك تطور آلية (المعرفة / السلطة) من أشكالها البدائية البسيطة حتى تحويلها إلى أشكال استشراقية محكمة ذات طابع نظري وأشكال استعمارية غاشية ذات طابع تطبيقي.. وكأنه يقول بات الاستعمار هو الشكل العلمي للإستشراق. وبذلك يوقع إدوارد سعيد جميع المستشرقين في الفخ. ويكشف لهم (حتى الموضوعي منهم مثل هاملتون جيب وماسينيون) بأنهم جزء من نظام معرفي / سلطوي استخدمه الغرب عبر أجيال وقرون طويلة لإخضاع الشرق للغرب، وبذلك يفضح فوكو مركزية الغرب الشديدة وعقدته التفوقية.

يبدو الشرق غامضاً سديماً لوحيد أو عندما نعتقد على ما يقدمه لنا بنفسه ولكن الشرق يصعب مفهومه ومعرفه عندما يتناول المستشرق (وذلك كان) المستشرق الحديث، في نظر نفسه، بطلاً ينفذ الشرقي من مطاوي الإبهام، والاعترا ب والغربة التي كان هو ذاته قد تميزها تميزاً سليماً وقد أعادت أبعاده بناء لغات الشرق الضائعة وعاداته، بل وحتى عقلياته^(١٦) إن الشرق أخرس وأعمى لا نستطيع أن نفهم منه شيئاً.. أنه معوق.. لكن المستشرق وحده هو الذي يستنطق هذا الشرق ويقول لنا ماذا ينظر ويقول لنا كيف يستمع.. ليليق الشرق على عوقه لينتج لهم (لغربيين) هذه المعجبات إذا كان المستشرق هو الذي يقوم بالتحدث نيابة عنه يقول لنا ما

يجول بضاطر وهكذا (يثقل الشرق بقلانته للمستشرق وتصبح مبادؤه مبادئ، فمن كونه قصياً، يغدو من المتنازل ومن كونه غير قادر على الوقوف بنفسه، يصير تعليمياً، نافعاً، ومن كونه ضائعاً، يوجد، حتى إذا كانت أجزاؤه المفقودة قد استقلت من خلال هذه العملية^(١٨)).

ولا يمكن للشرق أن يأتي كما هو إلى الغرب أو يتلاقح مع الغرب باعتباره معرفة إنسانية أخرى.. كلا.. يجب أن (يطوّر / ينتج / يعاد تركيبه / يكيف / يصوّر) حتى يكون مؤهلاً للدخول إلى الزوايا لعلمى الغربى لإعداد استطاع إدوارد سعيد أن يحاكم الغرب وفق هذه الطريقة أو الأتية التي نجح في اثباتها بطريقة مذهلة.. ولذلك لا يمكننا أن نطالب إدوارد سعيد وهو يفرض في هذا المنهج الإيستيمولوجى بتقييم الاستشراق معيارياً وإظهار فضله أو ما حققه شرق من مكاسب كما طالب بذلك برنارد لويس وإلج جرابر^(١٩) فسى ربّما على إدوارد سعيد وكتابه لأن المؤلف كان يصدد تنفيذ منهجه حتى النهاية وكان هذا كتاب علمى وليس كتاب معيارى أو نوثاق أو أنشائي حتى يستشرق يسرد (فضائل وروايات) المستشرقين بل كان يجب أن يبذل جهداً مهجياً فاسياً منضبطاً لكى يحكم على أداته البحثية ويظهر ضعف منطق برنارد لويس وعدم فهمه لنطق الكتاب المعرفى عندما يقول (ولاشك أنه كان بعض المستشرقين ممن خدموا موضوعياً أو ذاتياً السيطرة الإمبراطورية أو استفادوا منها.. ولكن هذا ليس إلا عيباً لا مكان له كتفسير للمشروع الاستشراقى ككل وإذا كان البحث من اللقمة من خلال المعرفة هو الواقع الوحيد أو حتى الأكثر بروزاً فلماذا بدأت دراسة اللغة العربية والإسلام فى أوروبا قبل قرون من حر العرب من أرض أوروبا الغربية

والشرقية وبشروع الأوروبيين فى هجومهم المضاد؟ ولماذا ازدهرت هذه الدراسات فى دول أوروبية لم تحصل قط على نصيب فى السيطرة على العالم العربى ورغم ذلك قامت بإسهام يضارع إسهام الإنجليز والفرنسيين بل يفوقه حسب إجماع معظم الباحثين؟ ولماذا بذل الباحثون الغربيون كل هذا الجهد لفتح مغاليق واكتشاف آثار حضارة الشرق الأوسط القديمة التي تعرضت منذ وقت طويل للنسيان فى البلاد التي قامت بها^(٢٠).. ونرى أن جواب هذا السؤال موجود فى ثأيا كتاب الاستشراق ويتلخص فى غنى وازدهار المركزية الغربية نفسها حين تمتص التراث الشرقى وتعيد بذائه وفق ما تراه، وقد يجيب قول كارل ياسبرز على إدوارد لويس حين يقول بـ (إن المصدر الوحيد للسلطة وجوهرها هو أننا ندون أن تكون لنا غاية معينة قبل الشروع فى أى عمل نشعر باننا مركز الوجود وبأننا مطمئنون فى عالمنا، ومن هذا المركز وحده نصنّ بأننا موجهون فى كل ما نشرع فيه فى العالم وبأن جميع الأهداف الخاصة التي لا تكون البتة غايات فى نفسها تستمد اتجاهها من^(٢١)).

يرى إدوارد سعيد أن الاستشراق كان يتطور ويستلنى ويتصلب من استشراق شعبي إلى استشراق علمى جامعى، ومن استشراق سربرى إلى استشراق رؤيوى وكان يتنازل عن طرائق بالية فى كثير من الأحيان لكى يبدى مقتنعاً مع الوقت ولكى يزيد من إحكام هيمنته على الشرق حتى ليبدو لنا أن النهاية الرسمية للاستشراق فى عام ١٩٧٣ (أى بعد قرن كامل من البداية الرسمية - أول مؤتمر للاستشراق فى عام ١٨٧٣) نوع من تجديد الصيوة ودخول الاستشراق فى مسالك غير

مباشرة.. وقد يكون كتاب الاستشراق نوعاً من الإشارة الحمراء بوجه الاستشراق الذى فضح بناء الوجهة ونوعاً من المعالجة النفسية له فى الوقت نفسه، وقد يعيد الغرب النظر فى الاستشراق وتحويله إلى مدارس بحث ودراسات شرقية تعمل جهات إعلامية واستخبارية وسكرية على تنظيم مادتها وفق الموجسات التي تريدها لتديم السيطرة على الشرق، وهكذا كان الاستشراق مولدا للسلطة على الشرق فيما مضى وحافظاً عليها الآن وفى المستقبل.

فوكو يكشف

مناوشية الغرب

وسعيد يكشف ساديقه

فى نظرة فاحصة وبقيقة نجد أن منهج إدوارد سعيد يتطابق مع منهج ميشيل فوكو والخلال الوحيد بينهما هو حقل تطبيق المنهج فقد طبق فوكو منهجه على الغرب نفسه فى حين طبق سعيد ذات المنهج على منطقة خارج الغرب هى الشرق.

إن حفریات فوكو حفریات بادوات غربية فى حقل غربي أما الاستشراق فهو حفریات غربية فى حقل شرقى وبذلك تكون حفریات سعيد فى الإستشراق بادوات غربية توعدا من الربط بين عقل الغرب مع نفسه وعقل الغرب إزاء الآخر.

وإذا استعمرنا اللغة الرياضية فيمكننا القول إن الغرب مارس العنف ضد نفسه وهو ماكشف عنه فوكو فيما يشبه الاتجاه الإستبدادى (Par-adigmatic) حيث استبدل واتسمى استبدال بالعقل الجنون والصحة

والمرض والعادات الجنسية وشواذاتها بطريقة سلطوية عنيفة وكأنه كان يتعامل على نفسه بشكل مازوشي، وقد نقل هذا العنف إلى الآخر بحكم كونه محكوماً بالعنف أصلاً (هم ما كشف عنه سعيد) فيما يشبه الاتجاه الاستتباعي (Syn-tadigmatic) حيث نظم عناصر عنفه وأعاد تركيبها أفقياً بلزاً الآخر فاستقط عليه الجنون والمرض والشذوذ بطريقة سلطوية عنيفة وكان سلوكه هذا سادياً.

استتباعي Synadigmatic
(سادية الغرب ضد الآخر - إنجاز إدوارد سعيد)
(مازوشية الغرب مع نفسه - إنجاز ميشيل فوكو)
استبدادي Paradigmatic

وهكذا عملت تنشؤ شخصيات فوكو اللاذعة والتي تدور حول إقصاء الغرب لأجزاء منه مثل (الجنون ، المريض، المنحرف، الشاذ جنسياً، الطفل، المرأة)، وإقامة العنف لغة معها.. عملت هذه الشخصيات على كشف ما أسمىه يمانوشية الغرب (من ضد نفسه) أي سفه أن الأنا العليا والأنا عند الغرب قد مارسنا نوعاً من الاضطهاد الكائنات الأنا السفلى الباطنية مثل المجنون والمريض.. إلخ وهكذا طبع العقل الغربي نفسه أو عزّزه على الاقصاء والعنف مما سيستعمل مع الآخر.. أي أن فوكو عرّى الظهر الذي مارسه الغرب ضد نفسه وجذره من هذا السلوك وبيدنا لنا فوكو هنا مثل طبيب نفساني اجلس الغرب على سديته واستنطق أمراضه النفسية العميقة في محاولة لجعله يشفى منها، فماذا فعل إدوارد سعيد؟

لقد اكمل سعيد ما غفل عنه فوكو وهو أن هذه الأنا الغربية مارسات أيضاً نوعاً من العنف والسلطة ضد الآخر الشرقي من خلال طريقة أو آلية أو منهج اسمه (الاستشراق) وهذا يعني أن الفر لم يجلد نفسه فقط بل جلد الآخر الذي

يعيش معه وهذا يعني أنه قد مارس ساديته عليه بعد أن مارس مازوشيته على نفسه وهذا هو الكشف المبهر لإدوارد سعيد الذي اكمل به عمل ميشيل فوكو وهذه هي النقطة الأساسية التي جعلت كتاب الاستشراق هذا مهماً. لقد أخذت إدوارد سعيد الآليات ومنهج ميشيل فوكو التي استعملها لتحليل ذات الغرب ويطبقها على تحليل علاقه الغرب بالآخر.

وهكذا تكتمل أمامنا الصورة (المانوشية) أو (المازوشية) التي وضع الغرب نفسه فيها وهو يصرخ من هولها ويشاعتها.

الا يقولنا هذا القول أو هذه النتيجة إلى التصريح بأن الغرب يبدو لنا مثل بريوى أو همجى بل يبدو لنا أنه أعنى همجى راء التاريخ فرغم التقدم التكنولوجي والعلمي الذي أحرزته لكنه كان يدمر به نفسه والآخر.. وهنا يأتي دور المفكرين المتتورين أمثال فوكو وسعيد للكشف عن هذه المشكلة التي يعيشها الغرب وجعله يعي خطورة سلوكه الشائن هذا، وأنه حقاً لما يلدنا للاعتقاد بذلك هو فمصر البنى الاستشراقية داخل الغرب باعتبارها بنى غربية (طبلت على جسد شرقي) ولكنها عندما تحولت إلى نصوص ثم إلى خطابات أصبحت تجمع السلطة والمعرفة معاً، المعرفة بحياة وعقل للشرق والسلطة بالمسيطرة عليه، المعرفة باعتبارها نزوحاً أفقياً استتباعياً باتجاه الآخر (الشرق) السلطة باعتبارها عودة هذا النزوح والنزول به عمودياً استبدالياً إلى الاعصاق كانه قهر مخيف في اعصاق الغربي ثم إطلاقه نحو الشرق مثل قبضة أو مخالب.

وهكذا نرى أن هذه الجنى الاستشراقية جعلت الآخر الخارجى

جزءاً داخلياً اخترقته وأمسكه واكتته وهضمته وتمثلت فائنته ثم حاولت إلى هاش.. يشبه هاشم الغرب الأخرى التي قهرها فى نفسه وبذلك يبدو الشرق مثل الجنون أو المريض أو المنحرف.

هذا كله يجعلنا نرى سادية يمانوشية الغرب وجهان لعملة واحدة غريبة وكل هذا المشهد أصبح بفضل آليات الاستمولوجيا البنيوية وبفضل معلمين كبارين هما فوكو وسعيد.

الاستشراق باعتباره أركيولوجيا لمعرفة الآخر والسيطرة عليه

منذ البدايات المبكرة جداً للاستشراق والتي يمكن أن نطلق عليها الاتصال بالشرق بدفع أذاه ثم التقرب منه ثم أخذ ثقافته وعلومه ثم التلوق عليه ثم إطلاق الأحكام الاستشراقية عليه ثم بدء الاستشراق العلمى مع بداية القرن التاسع عشر ثم توسعه وتخصصه ثم انتقال الاستشراق إلى رؤيا علمية استشراقية في القرن العشرين.. كل هذه المراحل كانت نوعاً من والحفريات (الأركيولوجيات) المتصلة بوسائل مختلفة لروح وعقل وجسد الشرق.

بعد أن امسك الغرب إبان عصر النهضة ثم عصر الصناعة الوسائل الكافية لإجراء مثل هذه التحريات العلمية (الحفريات) وتصنيفها وتبويبها ويبدو لنا العدد الهائل من الكتب التي كتبت حول الشرق الأدنى مثلاً بين (١٨٠٠ - ١٩٥٠) والتي بلغت ٦٠,٠٠٠ كتاب تأكيداً لعمليات الحفر المتصلة والتي انتهت أو تضمنت السيطرة على هذا الشرق ووضعه فى أريشيف للمعلومات الجاهزة فى أية لحظة للاستخدام لاجتياته أو لتحريك عوامه

او لتتخذ العمليات الجراحية التي يقوم بها عادة الجراح الطبيب العالم الغربي على اعتبار ان هذا الشرق رجل مريضٌ ممدٌ إما ان يشفيه الغرب من علله او يأخذ منه ما يريد من الدم والأعضاء وقطع الجسم الصالحة للاستعمال والتي تنفع الإنسان الغربي ثم لاتتأخر بعد ذلك رصاصة الرحمة، إن (الاستشراق هو جهاز ثقافي، هو عدوانية ونشاط ومحاكمة وإرادة للحقيقة، ومعرفة والشرق وجد من أجل الغرب او هكذا بدا لعدد لا يحصى من المستشرقين الذين كان موقفهم من الموضوع الذي اشتغلوا عليه إما بؤس أو متعالياً^(٢١)).

وبالرغم من أن الاستشراق قد قطع شوطاً طويلاً عندما وصل إلى (سلفستر دي ساسي) و (رينان) لكنه اتخذ على يديهما شكلاً منظماً ودرسياً، فقد عمل (دي ساسي) أولاً على حصر كتلة الشرق الهلالية بين يديه ثم دونه في نصوصه وبذلك ابتدأ أول إحصاءات الحُضَار للعربي (الإيستولوجي) الغربي الذي طوع الشرق واستطاع أن يحصره ويحدد خارطته العرفية ويؤشر خطوطها (لقد تمثلت اتصالاً ساسي بالنسبية في كونه قد عالج الشرق بوصفه شيئاً ينهضي أن يرم ليس بسبب قسوى الشرق الحديث مضطوره السرابي وحسب، بل كذلك، بالرغم منه، لقد موضع (ساسى) الغرب في الشرق، الذي كان موضع في العرصة العامة للمعرفة الحديثة لذلك ينتمى الاستشراق إلى تراث البحث العلمي في أوروبا. غير أن مادته كان ينبغي أن تتخلق من جديد على يد المستشرق قبل أن تصبح قادرة على تذلل الرواق جنباً إلى جنب مع اللاتينية والهيلينية^(٢٢)). والجملة الأخيرة تنمى بكل سلوكية الغرب فهو لا يستطيع فهم الآخر، حتى ماضى، إلا إذا طوعه وقدمه بنصر أو صيغة أو خطاب (إنشاء)

من وضعه هو.

تدخل النصوص الحقيقية في المتاحف ونور المخطوطات أما النصوص الفاعلة في حياة الغرب العلمية والجامعية واليومية (الإعلامية وغيرها) فيجب أن تكون من صنع الغربي نفسه فهو الذي يقدّمها أو يعملها وهذا يعنى مسك الفريسة وتقييدها وترويضها (بطريقة معينة . أما إرمنت رينان فقد قام حقاً بالخطوة اللاحقة.. لقد حول النصوص (التي طوّمها وصنعها دي ساسي) إلى خطابات، وأول إجراء خطابي ذكي كان عبر (فقه اللغة) وكانت هذه الخطوة هي الخطوة الروائية لرينان في صنع خطابات فقه لغوية عن الشرق وذلك من خلال مقارنات اللغة السامية بالأرية (فانه في كل موضع آخر من عمله يبرهن على أن لغاته (الشرق) الشرقية، السامية، لا عضوية، متعائلة الدم، مستحالة بشكل كامل، وعاجزة عن أن تجدد حيويتها وقوتها وبكلمات أخرى يبرهن رينان على أن السامية ليست لغة حية، وأن الساميين في نهاية المطاف ليسوا مخلوقات حية، وعلاوة، فإن اللغات والثقافات الهندو أوروبية حية وعضوية بسبب المفترض لا بالرغم منه^(٢٣)). هذه المركزية الرنيانية مركزية أوروبية يتم خلقها داخل المختبر الفقه لغوي لاته (يشكل ويبنى) أي يستعمل القوة.. أن هذا التمرکز اللغوي أنجب التمرکز العرقي والنظريّة العرقية والأطهاد الاقتصادي، هكذا إذن هو رينان الشرق والغرب وعلاقتهما من خلال اللغة (النص ثم الخطاب) إلى معرفة ثم سلطة.. إلى مركز ومحيط.

إن الاستشراق ومظهر من مظاهر المركزية الغربية، وسيلة من وسائلها في توسيع الاق الايديولوجي لها، والاستحواز على ثقافته الآخر، وإذا عرض الأمر بكتيكة لبحث في المحدثات

والموجهات، سيتضح أنه بواسطة الاستشراق بدأت المركزية الغربية تقترح على نفسها موضوعات تسرق من خلالها ريتها المتعصبة للشرق، وبذا فإنها بدأت باختلاق موضوعها تبعاً لمخاطباتها وليس لمقتضيات الموضوع، ولم يعد للشرق وجودٌ عياني، إلا بوصفه مكوناً خطائياً غريباً^(٢٤). وتتوالى بعده رينان الحملات الأركيولوجية العرفية لإحكام السيطرة على الشرق فينهض مفكرون كبار في هذا المجال ويكاد القرن التاسع عشر كله يكون جملة حفرية عظيمة قام بها الغرب لصفر مخطوطات وآثار وأرض الشرق كله وإعادة تصنيعه من جديد لتبدأ بعد حملة عسكرية واسعة شهدها القرن العشرون بعد موت (الرجل اللويش) وتقسيم ميراثه استعمالاً واحتلالاً واغتصاباً. وقد يوهي لنا تتابع الصميلات الاستشراقية والعسكرية خلال الألف سنة الماضية بنوع من الترتيب الذي يعزز القرامة الاستعمارية لثروات الاتصال بين الشرق والغرب، وأن تلوي الصفات إذا وجدنا أن بعد كل حملة استشراقية كانت هناك حملة عسكرية استعمارية وكما يلي:

١ - الحملة الاستشراقية الأولى (الدينية) والتي قام بها رجال الدين المسيحيين لدرء خطر الإسلام أولاً ثم لمعرفة مادته بعد انهيار دولته المركزية.

٢ - الحملة العسكرية الأولى (الصليبية) والتي مهدت لها الحملة الاستشراقية الأولى وبهيات الأذنان لها وآثار الضغائن يظهر فيها المسلمون كمفتصبين للارض المقدسة.

٣ - الحملة الاستشراقية الثانية (العلمية) والتي قام بها رجال عصر النهضة بعد نهاية القرن الوسطى وحتى

القرن الثامن عشر أخذت فيها علوم ومعارف الشرق العربي الإسلامي بخاصة مما سبب في قيام أوروبا ونهضتها ثم بداية عمليات الاستشراق المنظمة في بداية القرن الثامن عشر.

٤ - الحملة العسكرية الثانية (النابليونية) والتي كان الاستشراق في مرحلته الثانية قد حفز عليها وهيا لها الأذهان ونضجت بعد بدء العصر الصناعي واختراق إنكلترا للهند.

٥ - الحملة الاستشراقية الثالثة (الجامعية) واستغرقت القرن التاسع عشر كله حيث ظهر فيها كبار المستشرقين وأعلامهم وتم خلالها تقليد تراث الشرق كله وفق مناهج أكاديمية وعلمية.

٦ - الحملة العسكرية الثالثة (الاستعمارية) بدأت بعد الحرب العالمية الأولى وبعد تفكك الدولة العثمانية حيث دخلت الجيوش الأوروبية إلى الشرق المصري الإسلامي واحتلت بالقرعة. واستمرت هذه الحملة باغتصاب فلسطين والحروب الصهيونية على العرب وأرى أن حرب الخليج الثانية (١٩٩١) كانت ذروة هذه الحملة.

وهكذا استغرقت الحملة العسكرية الثالثة القرن العشرين كله كما استغرقت الحملة الاستشراقية الثالثة القرن التاسع عشر كله. رغم أن الاستشراق لم يبدأ طيلة القرن العشرين وربما عمل بطريقة أكثر ذكاء ليمهد لحملة عسكرية قادمة!!

وهكذا يتضح لنا أن كل معرفة بالشرق تتبعها حركة عنف ضدها أي ببساطة إن المعرفة بالشرق كانت تقود إلى استعمال السلطة ضدها، هذه المعرفة/السلطة كانت واحدة من أهم

كشوفات فوكو عن العقل الغربي.. لقد اعتبرها واحداً من أهم اللياقات. يقول ماركس (إن على إنكلترا أن تحقق في الهند رسالة مزدوجة، الأولى تدميرية والثانية إيجابية تجديدية - إغناء المجتمع الأممي، ولرؤساء الأسس المالية للمجتمع الغربي في آسيا)^(٣٦). وهذا يعني أن المستشرق مهما كان موضوعياً في علاقته مع الشرق فإنه لا ينجو من بنية معرفية فوقية تشكلت مع الزمن تجعل منه أداة داخل جهاز كبير يعمل على احتواء الشرق وابتلاعه حيث (إن للمعنى النهائي لجلد سعيد وجلد مير يتلخص في:

أن كل مستشرق يخدم حملة غربية إمبريالية وثقافية تهدف إلى تدبر الشرق والسيطرة عليه واستغلاله)^(٣٧).

إن دراسة الشيء يعني السيطرة عليه وإعطائه الحق بالتصرف به وهكذا عملت هذه البنية الفوقية الاستشراقية فما أن يدخل مستشرق جديد هذا القطاع ويغض النظر عن نواياه فإنه يساهم في ترسيخ هذه البنية لأنها كانت قد تأسست منذ زمن بعيد وأنها لا تتزعزع بسهولة وهكذا يعمل المستشرق دون أن يدري المنصة الأبوية المركزية ويعطي لنفسه حق التصرف بالمادة الشرقية (إن تواريخ المستشرقين كانت تنطوي على «أبوية» لفهام الشر تارخيه بطريقة تؤول إلى: أولاً، إنه تاريخ حيث (يمكن فكه على نصر قطعي)، وثانياً، إنه تاريخ ثانوي (مساعد) يرفد في نهاية المطاف الذروة الحضارية الأوروبية التي آل إليها تاريخ العالم)^(٣٨).

إن هذه النتيجة التي توصلنا إليها لا تلغي أبداً الجهد الكبيرة التي بذلها للمستشرقون طيلة تاريخهم ولكننا نقول إن تشكل البنية الاستشراقية كان مبركاً وقد تضمن هذا التشكل علاقة سلبية

صدامية مع الشرق، وقد اغتنت هذه البنية الاستشراقية طيلة تاريخ الاستشراق وتعمزت وأحكمت عتلاتها وقوامها فما عاد بالإمكان الخروج عليها مهما تحوط المستشرق الفرد وأراد أن يكون موضوعياً.

لقد بذل إدوارد سعيد جهداً عظيماً في الكشف عن آلية المعرفة/السلطة في هذه البنية الاستشراقية مستخدماً للنهج الفوكوي الإستيمولوجي في حقل الاستشراق فهل تؤلف إدوارد سعيد عند هذا الحد؟ أعني هل كان عمله محدوداً بهذا فقط؟

أرى أن إدوارد سعيد مهد وساهم وتأثر أيضاً بمنهج آخر جاء على أعقاب البنيوية وهو المنهج التفكيكي الذي يقف على رأسه المفكر جاك دريدا.. وقد كان كتاب الاستشراق في صلب جهود الحث والتأثر بفكرة (التمركز الغربي) التي اصاط دريدا الثمام عنها وهذا ما يتطلبه بحث آخر علاقة سعيد بدريداً في ما أسمته التفكيكية بـ (مركزية العقل والصوت الغربية). ■

الهوامش

١ - سعيد، إدوارد (الاستشراق: المعرفة، السلطة، الإنشاء)، ترجمة كمال أبو ديب، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨١، ص ١.

٢ - المصدر السابق، ص ٣٩.

٣ - إبراهيم زكريا، (مشكلة البنية)، مكتبة مصر، القاهرة، ص ١٢٩.

٤ - المصدر السابق، ص ١٣١.

٥ - المصدر السابق، ص ١٣٦.

٦ - المادجي، خزعل، (الفضاء الجسدي في عالم فوكو)، مجلة ألف باء العدد ١١٥ في ٢١ تشرين الثاني ١٩٩٠.

٧ - (الخطاب والسلطة: ميشيل فوكو وإدوارد سعيد) ضمن ملف التفكيك نقد المركزية

٣٢ - سعيد، إدوارد (الاستشراق: المعرفة.
السلطة. الإنشاء)، ترجمة كمال أبو ديب.
بيروت. مؤسسة الأبحاث العربية ط ٢،
١٩٨٤، ص ٢١٦.

٣٣ - المصدر السابق، ص ١٥١.

٣٤ - المصدر السابق، ص ١٦٣.

٣٥ - إبراهيم، عبد الله، (المركزية الغربية
للاستشراق) ضمن ملف خاص: العرب
والغرب. أفاق عربية العدد ٩ - أيلول
١٩٩٢، السنة ١٨.

٣٦ - سعيد، إدوارد (الاستشراق: المعرفة.
السلطة. الإنشاء)، ترجمة كمال أبو ديب.
بيروت. مؤسسة الأبحاث العربية ط ٢،
١٩٨٤، ص ١٧١.

٣٧ - الدغمي، محمد هبة الحميمي: (التاريخ
العربي والاستشراق: تطبيقات تقنية في
دوافع المستشرقين. أفاق عربية. كانون
الأول، السنة السابعة عشرة - ١٩٩٢.

٣٨ - المصدر السابق.

بيروت. مؤسسة الأبحاث العربية ط ٢
١٩٨٤، ص ٨٢.

١٦ - المصدر السابق، ص ٩٥.

١٧ - المصدر السابق، ص ١٤٤.

١٨ - المصدر السابق، ص ١٥٠.

١٩ - لويس، برنارد. مسألة الاستشراق -
ملاحظات برنارد لويس حول كتاب
الاستشراق وزدت في موضوع (خصائص
النص الاستشراقي في وضعية النزاع
ملاحظات أولية حول سجال برنارد لويس
وإدوارد سعيد) ترجمة باعداد كامل يوسف
حسين. مجلة الاستشراق - دائرة الشؤون
الثقافية. بغداد. العدد الثاني - شباط
١٩٨٧.

٢٠ - المصدر السابق.

٢١ - ياسبرز، كارل. (الحرية والسلطة). مجلة
ديوجين (معيّبات الفكر) العدد الأول
الجلسات الأولى للفلسفة والعلوم الإنسانية -
القاهرة ١٩٥٩.

لغربية. أفاق عربية. العدد ٥ مارس ١٩٩٢
السنة ١٧.

٨ - المصدر السابق.

٩ - المصدر السابق.

١٠ - إبراهيم زكريا. (مشكلة البنية)، مكتبة
معنى، القاهرة، ص ١٦٣.

١١ - المصدر السابق، ص ١٦١.

١٢ - صليحي، مطاع. (النسوة القسرية -
المعرفي/السلطوي). الفكر للعربى للماضى
العدد الخاص بـ (المعرفة/السلطة) العدد
٤٩. أيلول تشرين الثاني ١٩٨٦.

١٣ - المصدر السابق.

١٤ - (الخطاب والسلطة: ميشيل فوكو وإدوارد
سعيد). ضمن ملف التفكير، نقد المركزية
لغربية. أفاق عربية العدد ٥ مارس ١٩٩٢
السنة ١٧.

١٥ - سعيد، إدوارد. (الاستشراق: المعرفة.
السلطة. الإنشاء)، ترجمة كمال أبو ديب.

الاستشراق في العالم العربي

إذا كانت ضرورة فهم الذات والآخر نابعة من سياق عملية التغير المتسارعة في العالم وسقوط الكثير من الحواجز أمام انتقال المعرفة . فإن ردة الفعل السائدة على الرايات الشرقية هي التحصن بالماضي ، فيما يبدو أنه نوع من الشعور المضاعف بالنقص تجاه إنجاز الغرب الحضاري .

والبريطانية. توجه اهتمامها نحو المنطقة العربية وتوجه الدراسات الإقليمية الأمريكية إلى معرفة المنطقة العربية والإسلامية لغايات تسهيل السيطرة عليها .

في هذا الإطار من الوعي بـ «المعرفة الاستشراقية» أو ما يفرض عنها من الدراسات الشرقية أو الإقليمية فإن تصور شكل من أشكال المواجهة ذات الطبيعة المعرفية ضروري لمعرفة الذات وتجربتها من الأوصاف الاستشراقية النمطية، التي تحط من قدر العربي والمسلم وتسيب عليهما أوصافاً ذات طبيعة قارة تنفق إلى التطور والتغيير ، فقط بل من أجل معرفة الآخر وتغيير نظرتهم إلى الآخر وإلى نفسه .

إذا كانت ضرورة فهم الذات والآخر نابعة من سياق عملية التغير المتسارعة في العالم وسقوط الكثير من الحواجز أمام انتقال المعرفة وقدره أبناء الشعوب الشرقية على التأثير على فهم الآخر لنفسه وللآخرين فإن ردة الفعل المساندة على الدراسات الشرقية هي التحصن بالماضي والتوقع على الذات فيما يبدو نوعاً من الشعور المضاعف بالنقص و

الثامن عشر والتاسع عشر . وإذا كانت المنظومة المركزية للاستشراق هي أسطورة التطور للعاق للساميين^(٢) فإن ما يسمى الدراسات الشرقية أو الإقليمية تتخذ من أسطورة التطور المعاق للعرب والمسلمين هادياً للفكرتها عنهم وإطاراً نظرياً لما تحاول دراسته من موضوعات تتصل بالعرب والمسلمين .

ما يوحد هذين الحقلين من حقول الدراسة هو الهدف الاستراتيجي الذي يوجه الاستشراق والدراسات الإقليمية، أي تلك العلاقة من علاقات القوة والسيطرة والهيمنة التي تتمتع بالمفاهيم والمعايير ومادة البحث والنتائج التي يخلص إليها الباحثون. وإذا كان تعريف الاستشراق هو أنه أسلوب غربي للسيطرة على الشرق، واستتبعاته، وامتلاك السيادة عليه^(٤)، فإن عمل المستعربين Arabists والباحثين الغربيين في الإسلام Islamists توجهه رغبة الغرب بامتلاك الهيمنة على منابع النفط والأسواق الهائلة المستهلكة للبرصايم الغربية، ونقص بالذكر أمركا كونهما القوة السياسية الأساسية التي ما فتئت منذ أصول القوى السياسية الكبرى، وعلى رأسها القوتان الفرنسي

لا يبدو الاستشراق اسماً مناسباً للدراسات التي تكتب عن الشرق، وعلى الأخص عن العرب والمسلمين، في السنوات الأخيرة، وبالتالي فإن الاسم المناسب لهذا النوع من الدراسات هو الدراسات الشرقية أو الدراسات الإقليمية كما يذكر إدوارد سعيد في كتابه الاستشراق^(١) لكن تفسير الاسم لا يعني تفسير إطار النظرة أو تغير المفاهيم الأساسية التي توجه هذا النوع من الدراسات التي تحولت من استظهار العلم فقه - اللغوية إلى استخدام ذخيرة العلوم الغربية الحديثة، مثل علم الاجتماع والأنثروبولوجيا لوصف الخصائص شبه الثابتة للشرقيين. ومن هنا يبدو التغير في العنوان وإطار العلوم المستثمرة غير ذي بال مدامت اللغة والمفاهيم والمعطيات أو الأنماط التصورية الاستشراقية بنفسها هي ما يتردد في الدراسات الغربية الراهنة للشرق . إن تصور الشرقيين بوصفهم غير قابلين للتطور وأنهم يقدعون أنفسهم بصورة دائمة^(٢) هو ترداد واضح للمفاهيم الاستشراقية المنحدرة من عمل إرنست رينان وأقرائه من مستشرقين القرنين

مواجهة الإسلام شراقة

فخرى صالح

للمسيطرة على الشرق ، يقرون بأن الاستشراق ليس علما وإن تكون كذلك «المعارف» التي تعرف من معينه ، فإن الاستشراق لن يكون هو أيضا علما لانطلاقه من التميزات العرقية نفسها.

لقد حل إدوارد سعيد في كتابه «الاستشراق» العلاقات التي تقوم بين القوة والمعرفة وبين بجهلاء الآثار للدمرة التي تنتج عن عمليات استخدام المعرفة لأغراض السيطرة والهيمية على الشعوب الأخرى ، وشخص ما يسميه في السطر الأخير من كتابه «بالانحلال الإغوائي للمعرفة، أي معرفة، وفي أي مكان، وفي كل زمان (ص: ٣٢) . ومن هنا تبدو الدعوة إلى شيء شبيه بالاستشراق وقوما في الدائرة الجهنمية نفسها من عمليات تحويل الآخر في عين الأنا ومحاوله رسم صور نمطية له تساعد على تقبله واستنباته وإحداث مراتبية عرقية بين الأنا والآخر. وعلى الرغم من أن تحليل حسن حنفي للثقافة الغربية، وتحقيقاته التأسيسية للفلسفة الغربية، ترتدي لبوس المعرفة العلمية إلا أن صدورها عن وهم إمكانية إيجاد علم للاستشراق، يحد من طاقاته هذا المشروع الطموح لقراءة الآخر في عين

«هو دفاع عن النفس ، وخير وسيلة للدفاع الهجوم، والتمرد من عقدة الخوف تجاه الآخر ، وقلب الموازين رأسا على عقب، وقلب المائدة في وجه الضصوص» (ص: ٣٠) . وهو يشرح الهدف من مشروعه قائلا إن «الاستشراق هو الوجه الآخر والمقابل بل والنقيض من» «الاستشراق». فإذا كان الاستشراق هو رؤية الأنا (الشرق) من خلال الآخر (الغرب) يهدف وعلم الاستشراق» إذن إلى فك العقدة التاريخية المزوجة بين الأنا والآخر ، والجدل بين مركب النقص عند الأنا ومركب العظمة عند الآخر» (ص: ٢٩) .

أي معنى هذا الكلام نوعا من ردة الفعل العصبية تجاه النظرة الاستشراقية إلى المنطقة العربية الإسلامية، وبالتالي محاولة لتأسيس «علم» يفكر إلى المصادقية الموضوعية لانطلاقه من محاولة الرد على الآخر بادوات نفسها ، أي تشكيل معرفة نمطية بالآخر وبسلسلة من التصورات العرقية والميتافيزيقية حوله ، وهو أمر غير بعيد عن مفاهيم حسن حنفي ومنهجيه الفلسفي؟ وإذا كان معظم المشتغلين بقراءة الاستشراق، وتبيان أسس تصورات التي أمثلها حاجات استعمارية

الفعل العصبية على إنجاز الغرب الحضاري والتحصن وراء «معرفة» نمطية من الطينة نفسها التي تخلقت منها المفاهيم الاستشراقية. إن إسباغ صفات جوهرية ثابتة على الغرب هو وقوع في اللغ نفسه الذي وقع فيه الاستشراق. ولما كانت رغبة الاستشراق هي الإثبات لنفسه والسلطة السياسية التي توجهه وتدفع له ميزانية يهوه أن الشرقي متخلف، وبالتالي ينبغي أن يفسر ويحكم من قبل الغرب الحضاري، فإن ردة الفعل السلفية على المصفاة الغربية ووصف الغرب بأوصاف جوهرية ثابتة هو استمداد من المفاهيم العرقية الجوهريانية نفسها. ومن هنا يبدو اقتراح علم للاستشراق، كمقابل للاستشراق، نوعا من ردة الفعل العصبية على المفاهيم الاستشراقية والتصورات النمطية الغربية عن العرب والمسلمين .

يبدو مشروع حسن حنفي في كتابه مقدمة في علم الاستشراق^(١) مسكونا بهذا الهاجس لتقديم مشروع نظري للرد على التصورات الاستشراقية عن العرب والمسلمين، وهو انطلاقا من هذا التصور النظري لضرورة إيجاد مشروع استغرابي مقابل يرى أن «الاستغراب»

الأثنا . إن تسميته ان هدف «علم الاستغراب» هو تحويل هذه العلاقة غير المتكافئة بين الأثنا والآخر إلى علم دقيق ومنطق محكم وجدل تاريخي (ص: ٧٠) تتنهد الحالات العنيفة لإثبات انكاس مسار الثقيل الحضارى والتناقض بعودة هذا الثقيل إلى الشرق (انظر : ص ٧٨ - ٧٧) ، وهو تنبؤ لا يستند سوى إلى تنبؤات الفلاسفة الغربيين انفسهم، مثل اشبنجلر و هوسرل و شيلر و ترويتش، فيما يتعلق بانحلال الحضارة الغربية (ص: ٧٨) . ولا يمكن تصنيف تنبؤ حسن حنفى ، رغم استناده إلى أقوال الفلاسفة الغربيين، إلا فى خاتمة التفكير الرغبي الذى يقوم على أساس عمله الاستغرابى بأكمله .

يبرز عمل حسن حنفى فى إطار القرابة التى يقيمها عزيز العظمة (٧) بين الاستشراق والتواصل ، فكما أن الاستشراق هو علاقة خارجى بداخلى فإن التواصل هو علاقة ما خرج من الأصل بأصله . وهو من هذا البسبب يصار، فى إطار بناء موقف من التراث الغربى، أن يقرأ تراث الغرب الفلسفى بوصفه مشروعا محكما بعلامات النهاية . ولعل هذا التفكير الرغبي لا يبتعد كثيرا عن المفاهيم الاستشراقية والصور النمطية التى يصف بها الاستشراق الشعوب الشرقية . وذلك من حيث كون هذا التفكير الرغبي بعيدا كل البعد عن التحليل الموضوعى لأسس نمو الحضارة الغربية وأفاق تطورها ونمو هيمنتها السياسية والاقتصادية والعسكرية والثقافية خلال القرن المثل .

لقد تنبى إدوارد سعيد فى كتابه الاستشراق إلى خطر التفكير بانشاء حقل جديد للدراسة أسماء «الاستغراب» Occidentalism إذ قال إن هؤلاء عن تنهد عن تخصص بحثى بوصفه محققا جغرافيا هو ، فى حالة الاستشراق ، أمر ذو دلالة

جالية؛ إذ لا يحتمل أن يتخيل أحد حقلًا متناظرًا له اسمه الاستغراب» (ص: ٨٠) .

إن عبارة سعيد الشاجية لإمكانية اللنادة بحقل جديد من حقول الدراسة يطلق عليه اسم «الاستغراب» لم تمنع حسن حنفى وآخرين من وضع الأسس لنهل هذا المصطلح . وأوضح من إشارات سعيد فى مواضع مختلفة من كتابه للميز حول الاستشراق أنه لم يكن يقصد إلى سد السبيل أمام قراءة الشرقى للغربى، بل إنه كان يقصد التحذير من الأخطال الكامنة وراء بناء «معرفة» جديدة، شرقية هذه المرة، تقوم على أسس التقسيمات العرقية والجغرافية التى تحكم فى الخطاب الاستشراقى وتسله مما يسمى بالدراسات الشرقية أو الإقليميه . إنه يسأل فى الاستشراق كيف يستطيع المرء أن يدرس ثقافات وشعوباً أخرى من منظور تحريى، أو لا تلاعبي، أو لاقصى؟ ، مجيباً أن «على الإنسان فى هذه الحالة أن يعيد التفكير فى مشكلة المعرفة والقوة المعقدة المتشابكة بأكملها» (ص: ٥٧)

ويبدو أن إجابة سعيد كانت متضمنة فى مشروع آخر يشبه فى منهج بحثه الاستشراق، وقد رأى هذا المشروع الثور أخيراً . إن سعيد فى كتابه الثقافة والإمبريالية (٧) يتسائل عن بدائل الإمبريالية ويرى أن هذه البدائل تتمثل فى الاعتراف بوجود ثقافات ومجتمعات أخرى (P. XXII) . إنه يرى أن كتابه هو «عن الماضى والحاضر، عننا» وعندهم (P. XXVI) . إن الحل المقترح لإشكالية العلاقة مع الثقافة الغربية، والنسل الاستشراقى من الدراسات التى تنشر عن المنطقة العربية والإسلامية، هو كشف الآخر الغربى أمام نفسه، وهذا ما يفعله سعيد فى الاستشراق على سبيل للنال، وليس عبر ابتداء «علم» ولید

تسميه الاستغراب ونصم له بالمفاهيم العرقية والصور النمطية التى تشجب نشر الاستشراق لها وتعامله معها بوصفها طبائع ثابتة للأحر . إن دراسة الآخر شيء أساسى لهمه وأرد عليه ، وهى ضرورية أيضا لأنها تهدينا إلى صورة ذاتنا الفعلية بعيدا عن الاستيهامات التى تبنيها الشعوب والأمم حول نفسها .

إن فلاسفة ومفكرين من الشرق والغرب يعملون الآن على دراسة الذات والآخر بصورة موضوعية دون الوقوع أسرى الصور النمطية والمفاهيم العرقية المنحدرة من الخطاب الاستشراقى . ويشير إدوارد سعيد فى خاتمة كتاب مكسيم ريدنسون كمثال على النزعة الانتقادية والحساسية المباشرة للمادة الماثلة أمامهما ، و عدم خصوصهما للأفكار المسبقة التى طبعت البحث الاستشراقى طوال تاريخه .

فى الوقت نفسه يبدو عمل ميشيل فوكو وسيمير أمين وإدوارد سعيد (٨) ، بتأليفهم حول بؤرة مركزية هى «الغرب» ومفهوم الغرب لنفسه ، نوعاً من نقد الوعى الغربى لذاته ، الوعى الذى يشكك هؤلاء الثلاثة بـ « حقيقته » إذ أمكن أن نستخدم واحداً من مصطلحات فوكو الأخيرة . كما أن عمل إدوارد سعيد فى الثقافة والإمبريالية هو نوع من القراءة ذات الاتجاهين: قراءة أثر البعد التوسعى الامتدادى للإمبريالية على الثقافة وبعد علاقة الذات الغربية بالآخر (العربى، الأفريقى، الكاريبى، الآسيوى، الخ)، وقراءة رد فعل الآخر من خلال ما يسميه سعد ثقافة المقاومة . إن الثقافة والإمبريالية هو محاولة لتقديم قراءة بانورامية للعلاقة الثقافية بالقوة وانكاسات هذه القوة على الفلسفة الأخرى، أى على الجانب الذى يمثله

الأخر غير الأوروبي، وهذه هي واحدة من الطرق التي يمكن أن تفتح سبيلاً مناسباً للرد على الآخر الغربي بوضع الصورة الشاملة أمامه، صورة الذات والآخر، وذلك عبر عملية تحليل عضوية للثقافة الغربية الحديثة والمعاصرة واكتشف عن الصور النمطية للآخر إضافة إلى وضع الصورة المقابلة التي استتارتها عمليات التوسع الإمبريالي في بلاد الآخر.

إن الرد على الاستشراق، ونسله من «المعارف» حول الشرق، لا يكون بإيجاد نظير للاستشراق بل عبر قراءة الذات والآخر وفق أسس موضوعية دون الوقوع أسرى المفاهيم النمطية حول الآخر الغربي في حمى الانتقام الذي يشر به حسن حنفي في كتابه عن الاستغراب. دراسة الذات والآخر من منظور معرفي موضوعي يستقي معارفه من المادة المدروسة الماثلة أمامه، لا من الأفكار المسبقة والصور النمطية للشائعة، هي ضرورة لفهم الذات قبل فهم الآخر. ونحن نعرف أننا نلتفت إلى المعرفة الدقيقة بالغرب، خصوصاً

أمريكا، لغياب مراكز البحث المتخصصة في جامعاتنا ومؤسساتنا العلمية وإنشغالها بكل ما هو هامشي ومتكس من موضوعات البحث. في الوقت نفسه تجدو القراءة للوضعية للذات، دون خضوع للاستيهامات بدلاً فعلياً عن استغراب هو رد فعل شاذ على الاستشراق، إذ إن لدينا نحن أيضاً في ثقافتنا تصورات نمطية حول الآخر ينبغي أن ننتبه لها ولآثارها في هدامنا مع الحضارات الأخرى. ■

هوامش:

١ - إدوارد سعيد . الاستشراق : للمعدة ، السلطة ، الإنشاء . (ترجمة: كمال أبو ديب) ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ١٩٨٠ ، ص: ٢٨ .

٢ - انظر مثلاً على وجهة النظر المنتشرة هذه في أوساط الدارسين الغربيين اليرافئين للعروبة و الإسلام :

Robert D. Kaplan, The Arabists, the Romance of an American Elite, Free Press, 1993

٣ - انظر إدوارد سعيد ، الاستشراق ، ص ٢٠٥ .

- ٤ - للمصدر السابق ، ص : ٣٩ .
- ٥ - حسن حنفي ، مقدمة في علم الاستغراب الدار الفنية ، القاهرة، ١٩٩١ .
- ٦ - انظر عزيز العظمة ، «استشراق الاصل»، مجلة الكرمل (بيروت)، العدد الثاني، ١٩٨١ ، ص: ٨٠ .
- ٧ - Edward Said, Culture and Imperialism, Chatto and Windus, London, 7, 1993
- ٨ - في عمل ميشيل فوكو وعمل الفيلسوف الفرنسي الراحل على دراسة العقل الغربي وتساؤلات القوة والمعرفة في المجتمعات الغربية، وكذلك موقع الشائين والمنحرفين المرأة في هذه المجتمعات. أما الناقد والمفكر الفلسطيني أوداد سعيد فـإن مشروعه، في معظم كتبه يتركز حول الآخر (الشرقي، العربي، المسلم، الأفريقي، الآسيوي، الكاريبي، إلخ) في الثقافة الغربية وتساؤلات القوة والمعرفة في المجتمعات الغربية من خلال معالجة الآخر وتوظيف المعرفة المصنوعة حول هذا الآخر من أجل الهيمنة عليه. بالمقابل يدرس للمفكر الاقتصادي للصيرى سمير أمين علاقة المركز (الغرب) بالهامش (دول العالم الثالث).

التاريخية والتاريخ الأدبي :

مفهوم «العصر» يقدم هنا على أساس أنه سواء كان في التاريخ عموماً ، أو التاريخ الأدبي بشكل خاص فإنه لا يمكن اعتباره حقيقة من الحقائق بقدر ما هو تأويل، وانتخاب إنساني ، وتجميع للحقائق لأغراض إنسانية ، ثم توليدها بشكل جماعي عن طريق صيرورة إعادة وصف لا نهائية .

بكل تأكيد هي مقارنة النقاد الجدد نفسها، بوصفها ملاعب دلالية أكثر منها تعابير أو تمثيلات تاريخية .

ومن الأحيوط في مثل هذا المجتمع أن نفترض عدم وجود مقررات جامعية في الأدب أو بورت علمية ، أو أعراف تتعلق بجمعية اللغة الحديثة (Modern Language Association) ، وجمعية مؤسسات تعتمد اعتماداً كبيراً في التنظيم الفكري لموضوعاتها ، على فكرة «التقسيم إلى عصور» .

وتمثل هذه القضية - التقسيم إلى عصور - جانباً مهماً من قضية أكبر تتعلق بالتاريخ كصيغة معرفية ، وتطبيقاته في حقل الأدب : هل التاريخ الأدبي أمر ممكن أو مرغوب فيه ؟ ولا يمكن تجاهل مثل هذه التساؤلات بكل تأكيد . ذلك أن الكتاب أنفسهم والنقاد الذين يتلمسون الهروب من تاريخية الأدب أو إنكارها ، يفعلون ذلك على أسس هي في جوهرها تاريخية بمعنى ما .

السؤال برغم ذلك : ثم ماذا بعد؟ هل يكون الجواب : «نهاية التقسيم إلى عصور ؟» و«الطول البطل» للترانيمية أو الترافيقية ؟ *Slitmanley* ، وهما نبوتان تردان ضمن اقتراحات حسن الرؤيوية؟ واتصور أن يقوم الحكماء الفرنسيون بتحية اقتراحات حسن الرؤيوية لقد قدم ليفي شتراوس مثلاً رؤية يوتوبية لعالم يتولى فيه التمييز الذاتي *automation* تصريح الإنسان حتى يتمكن من الاستمتاع بكل مزايا وجوده بدائي لانهاني خال من أية نقائص أو عيوب «يصنع فيه التاريخ ذاته ، ويكون فيه للمجتمع الذي تمت إزاحته خارج دغوق التاريخ ، قابراً مرة أخرى على إظهار ما يمكن أن أطلق عليه «البنية البلورية المنظمة» التي تخبرنا أفضل مخلفات المجتمعات البدائية بأنها غير معانية للوضع البشري^(٧) وإذا افترضنا قيام مجتمع ما من هذه المجتمعات البدائية بقرأة هذه النصوص الأدبية ، فإن مقارنته لهذه النصوص ، سوف تكون

فإن إن مصطلحات مثل «حديث» ، *ern Mod* ، و«عصر» *Period* ، شيئاًها فسان للمصطلحات التي نستخدمها في دراسة الأدب ، بما فيها مصطلح «الأدب» نفسه، معضلة ومثيرة للجدل، ولا يمكن الاستغناء عنها مع ذلك. والمصطلحان متناقضان ، فمصطلح «عصر» يتضمن نهاية ما ، وبرغم ذلك فإننا نشعر بأننا لانزال نعيش في العصر الحديث بمعنى من المعاني، ويتساءل إيهاب حسن : «متى ينتهي العصر الحديث ؟ ومتى تنقضي الحداثة؟ وما الذي يمكن أن يليها ؟» وإحدى الإجابتين القديمتين عن هذين التساؤلين هي أن العصر الحديث قد انتهى بالفعل ، وأنها نعيش الآن عصر ما بعد الحداثة ويقدم إيهاب حسن نفسه إسهاماً مفيداً في تعريف «ما بعد الحداثة» ، في مقالته التي قمت بالاعتباس منه - غير أنه ينظر إليها بوصفها تغييراً أو تطوراً للحداثة أكثر منها انقطاعاً حاسماً معها . ويقتي

رسم خريطة العصر الحديث

ديشيد لودج*

ترجمة: السيد إمام

* مصرية الأصل، أمريكية الجنسية، تعمل الآن استاذاً للمقارن بجامعة وينستون الأمريكية. كُتبت العديد من المجلات والكتب عن ما بعد الحداثة، ويعتبر أحد مؤرخيها المرموقين .

أفق التوقعات الخاصة بجمهورها المباشر ومقارنة هذا بمكانة العمل في أفق التوقعات الخاصة بالمؤرخ الأديب نفسه^(١) وللمشروع جانبته برغم أنه قد يبدو أكثر انتقائية ، وأقل منهجية في وسائله مما ينادى به ...

يدين هذا المنهج بالكثير لفلسفة كارل بوبر Karl popper في العلوم . غير أن النصوص الأدبية تخطف اختلافاً بَيَّناً عن النظريات العلمية ، كما أن تأثيرها أكثر صعوبة منها في القياس.

أما النمط الآخر من التاريخية فهو النمط الذي قام بومفري والهجوم عليه كارل بوبر نفسه ، ويعرف كارل بوبر هذا النمط من التاريخية في كتابه «فقر التاريخية The Poverty of Historicism» على أنها «مدخل للعلوم» يمكن بلوغه بالكشف عن «الإيقاعات» Rhythms والأنماط Patterns والقوانين والاتجاهات التي تمثل أساس التطور التاريخي^(٢) ، ويشير بوبر إلى أن مفهوم «العصر» يمثل أهمية قصوى بالنسبة لهذا النمط

على تاريخ الأدب الفرنسي التقليدي المحافظ لالانسون Lanson، أحد الأمثلة الشهيرة لهذه النوعية من النقد^(٣) . وأحد الاعتراضات الموجبة إلى هذا النمط من التاريخية ، هو سعيه المصطنع لتقييد اللعب اللانهائي للمعنى لنص من النصوص . وكثيراً ما نشبت المعارك حول هذه المسألة إبان احتدام النقد الأميركي الجديد .

وأحد الاعتراضات الأساسية حول مفهوم التاريخية الوضعية في الأدب هو أن الأعمال الأدبية ليست حقائق فردية منعزلة كما هو الحال بالنسبة للوقائع التاريخية ، وإنما هي بالأحرى وقائع يمكن أن تتحقق عبر سيرة القراءة نفسها ، كما أن لها أن تتحقق مرة بعد أخرى تبعاً لتجربة كل قارئ، وخبرته .

لقد اقترح هانس روبرت جوص Hans Robert Jaus مؤخرًا التعامل مع بعد المؤسسة الأدبية عن طريق جماليات التلقي، وذلك بتقصي الوسائل التي مكنت أعمال بعينها من تعدد وتغيير

وفي عصرنا الحديث ، يوجد دويخان تاريخيان من لدى الدعوى الإمبريالية ، ولقد هوجمت الدعوى بل وقامت كل دعوى منهما بهاجمة الدعوى الأخرى ، والأسر المثير للبلبل هو أن الدعويين تنفسويان بشكل مريب تحت مسمى : «التاريخية» . ويكون لزاماً علينا من ثم أن نميز بين هذين النمطين من أنماط التاريخية ، وتعيين حدودهما الفارقة قبل أن نشرح في استقصاء مفهوم «العصر الحديث» في الأدب ، استقصاء وثيقاً مفصلاً .

ويذهب للنمط الأول من التاريخية أن «جميع الظواهر الإنسانية ظواهر مفردة» ، وينبغي علينا من ثم تأويلها بالرجوع إلى سياقها التاريخي ، تبعاً لعلم تاريخي وضعي ولقد تعرض هذا النمط من التاريخية للهجوم لكونه أيديولوجياً عقائدياً ، بمعنى أنه يدعي موضوعية وحيدة يجب أن تكون في الحقيقة تحاملاً سياسياً واقتصادياً وفكرياً بعينه ويعد الهجوم الذي شنته رولاند بارت

من «التاريخية» تزعم التاريخية أن لاشئ، في الحقيقة يتفق في أهميته ظهور عصر جديد^(٧)، وأن القوانين الشاملة الوحيدة يجب أن تكون ... قوانين التطور التاريخي التي تقدر الانتقال من عصر إلى عصر^(٨) وعلى قدر ماتستخدم التاريخية من النمط الأول مفهوم «العصر» فإنها بالتالي تقوم بالانتقال من النمط الثاني، وتوافق بين مزاعمها الوضعية الخاصة، من حيث إن أي تاريخ امبريوي، لا يعدو أن يكون في الحقيقة سهلا تاريخيا كرنولوجيا لا ينطوي على أي تقسيم للعصور . ويمكن الاختلاف الرئيسي بين هذين النمطين من أنماط التاريخية في أن إحداها - تلك التي وصفها بورير- تستثمر ظهور عصر زمنية جديدة لها حتمياتها ومن ثم سلطاتها الأخلاقية الإلزامية. وعلينا طبقا لهذه التاريخية أن نقوم بتعديل قيمنا الخاصة لكي ندعم التغيرات الوشيكة الحدوث في المجتمع، وننسق معها. ويؤدي بنا الانتقال إلى مجال السياسة إلى أنواع عديدة من الشمولية التي يناهضها كتاب بورير نفسه بصفة مبدئية، ويعلق بورير «هذه النظرية التاريخية الأخلاقية التي يمكن وصفها بأنها أحداث أخلاقية أو مستقبلية أخلاقية»^(٩) وهو الأمر الذي يعود بي إلى موضوعي مرة ثانية .

ما لاشك فيه أن الحداثة كمركة جمالية، تاريخية، بالضي الذي يقصده بورير^(١٠) ولقد كان انصار الحداثة الرئيسيون سفرهم دائما بإصدار البيانات التي يؤكدون فيها على الابتداعية الجديدة للعصر الحديث، والحاجة من ثم إلى فن نووي راديكالي جديد. إن عبارة فرجينيا وولف Virginia Woolf في ديسمبر عام ١٩١٠ أو حوالي هذا التاريخ تبذل الشخصية الإنسانية. تمثل مغالاة واعية لكنها برغم ذلك بيان

جاد لمزاعم حداثة واسعة النطاق. والتاريخ الدقيق للقطيعة بين الماضي والحاضر مختلف عليه، من محدث باسم جماعة إلى محدث باسم جماعة أخرى، كما هو الشأن فيما يتعلق بتفكيكها. وقد يكون السبب الذي هو موت الإله، أو النظرية النسبية، أو اكتشاف اللاشعور، أو نشوء مجتمع الجماهير، غير أن اتفاق الرأي على اختلاف التجربة الحداثية اختلافا قاطعا عن أي من التجارب التي سبقتها، ويضرورية أن يقوم الفن الحداثي بتقوير نفسه تجاوزا مع هذه الدعوة، أمر لائق للنظر دون شك. إن عبارة رامبو il faut être moderne «يجب أن نكون حديثين» وبعبارة بواند «لنكن مجديين» وبعبارة البيت «إن على شعراء حضارتنا أن يكونوا معقدين تعقد الحضارة التي يعيشونها» تحمل جميعها نفس الترجمة: تاريخ الجمالي وتجميل التاريخ . واتخذ هذا الاستحاثات عند بعض الكتاب مثل «هيتشه، ويتس، ولورانس» الذين كانوا في موقع الوسط منحنى خلاصيا، تبشيريا بالعظمة والجلال وإنهمار للنهوضات الروائية، واجتذبت النظم السياسية الشمولية الشبيهة بتلك النظم التي ضمها بورير إلى التاريخية في علومه الاجتماعية، وبالأخص الفاشية، كثيرا من الشخصيات المؤثرة في الحركة الحداثية، ولقد ظل هذا الأمر لفرا مجبرا لوقت طويل، وعده مجبرهم النقديون الذين اتفق أن كان معظمهم من الليبراليين أو اليساريين، قضية بكل المقاييس . وربما كان أحد أسباب انجذاب هذه الشخصيات نحو الفاشية، هو وجود عنصر عمي قوي في الفاشية والحداثة على حد سواء. إن الحداثة لاتتبع بمجرد خدمة السيرة التاريخية على الطريقة التي تؤلفها النصوص الماركسية عن التاريخية. إنها تضيق

بالهروب من التاريخ كلية. التاريخ كابوس أحاول الاستيقاظ منه، هكذا صرح ستيفن بيدلوس وهو يطلق صيحته «عدم Nothing» جاعلا «هشة» الزمن الأخيرة الشاحبة تلب. لقد استعصى بول دي مان Paul de Man إهدى التفكرات المهمة من «أفكار عفا عليها الزمن» Thoughts out of Season لنيتشه، يظهر فيها الحس التاريخي بوصفه عدوا للأصالة والمؤثقية، ويتم تمثيله عن طريق وجود حيوان خالص «إن الحيوان يعيش بلا تاريخ : فإنه لايفي شيئا ويتزامن مع كل لحظة بذاتها على ما هي عليه، محكوم بصدقه على الدوام، غير قادر على أن يكون شيئا آخر غير نفسه ... وعلينا بناء على ذلك أن نأخذ بعين الاعتبار القدرة على أن نخبر الحياة بطريقة لاتاريخية بوصفها أهم التجارب وأكثرها أصالة ومن حيث إنها الأساس أو القاعدة التي يمكن أن نشهد لونها مفاهيم الحق»^(١١) والصحة، والعظمة، وأي شيء آخر ينتمي لعالم البشر، ويبدو أن الحيوان هنا متمتعا بالموتى المرحودة، مثله مثل الإنسان البدائي في فكر ليفي شتراوس، لقد تم على الأغلب وصف خصائص الفن الحداثي بصفة عامة، والكتابات الحداثية على وجه الخصوص، بما عفا عليه الكفاية : تجريب شكلي، إزاحة للنظم Syntax المتعارف عليه، مخالفة جذرية للذوق واللباقة، خلط وانتهاك للزمن التاريخي التكنولوجي، الترتيب المكاني، الغموض، تعتمد المعاني، الإبهام، الإشارات، الأسطورة البدائية، اللاعقلانية، المبنية بالزمن والمؤقت عوضا عن النطق السري أو الحواري، وهكذا.

ومن اليسير ملاحظة الكيفية التي تعكس بها مثل هذه الاستراتيجيات والموضوعات الإحساس بأن العصر

الحديث يملك قدره الخاص، الذي يمكن أن يكون مصو التاريخ نفسه، والمشكلة تكمن في أن العصر الحديث الذي ينظر باعتباره كينونة ثقافية واحدة، مهما تكن نقة الحدود الزمنية التي يمكن أن نمرورها إليه، يشتمل على قدر كبير من الكتابة غير الحديثة. والقبول بمفهوم التاريخية بالنسبة للعصر الحديث، يجبرنا إلى المعاليل الألبى للسياسة الشمولية، أي رفض وقمع مالا يتفق مع الضرورية التاريخية للزعمية. وبعد رونالد بارت مثالا للناقد الألبى الذي يسعد تماما بإداه هذا الدور. لقد قدم بارت في «درجة الكتابة صفر» تأريلا تاريخيا نموذجيا للادب الحديث «تلفست» طبقا له ونتيجة لإخفاق ثورة ٨٤٨. الكتابة الكلاسيكية، وغدا كل الأدب منذ فلوريير وحتى اليوم مجرد معضلات لغوية^(١٧) والكتابة الحديثة الوحيدة بحق داخل هذه الخطاطة هي، من ثم، الكتابة الوامية بموقعها الإشكالي، ... للكتاب Scriptible عوضا عن المقروء -la lité، وكما يصرح بارت ٢٠٢٠ هناك ما يمكن كتابته من جهة، ومن جهة أخرى، ما لم يعد بالإمكان كتابته^(١٨).

يقول بورير عند نهاية «فكر التاريخية» إن المشكلة بالنسبة للتاريخيين هي أنهم يخلطون بين الاتجاهات والقوانين، وبين تأويلاتهم الضائعة والنظريات التي تم خنصبارها. ومن ناحية أخرى فإن للتاريخيين الكلاسيكيين (ويعني بورير هنا انصار النمط الأول من أنماط التاريخية التي قمت بوصفها) لا يدعون نظرية، وإنما يقسمون بإخفاء انتكاهم على للتأويل «والمخرج الوحيد من هذا المازق بطبيعة الحال» كما يقول، هو أن تكون واضحين فيما يتعلق بضرورية تبني وجهة نظر ما، وبأن تقوم بتقرير وجهة النظر هذه بوضوح وجلاء، وأن نظل دائما على وعى بانها واحدة من بين

وجهات نظر متعددة، وحتى بالافتراض ارتقاها لكي تشكل نظرية، فإنه قد يغدو من المتعذر فهمها وإثبات صحتها^(١٩) وسوف أحاول أن أتبع هذه الصعاب، بإجمال وجهة نظري الخاصة في العصر الحديث للادب.

وبداية، فإنني أود أن أشير إلى أنني روائي وناقد على حد سواء. روائي، كتب عدة روايات من النوع الذي يقرر رونالد بارت أنه لم يعد بالإمكان كتابته، أي روايات تتواصل في تقنياتها مع الواقعية الكلاسيكية ويرجع ذلك في جانب منه إلى أنني كنت قد بلغت سن الرشد في الخمسينيات، وهي الفترة نفسها التي اتفق أن شهدت جهها حدائيا غالبا في تاريخ الأدب الإنجليزي الحديث. لقد كانت هناك فترات، أو فترات ثانوية هيمنت فيها الكتابات ضد الحديثة في إطار المفهوم الأوسع للعصر الحديث مثلا، فترة الثلاثينيات من هذا القرن، وأقول، العقد الأول ونصف العقد من هذا القرن وسقوط ما كان يعرف بدراسة التحلل والانصطاط Decadence وظهور مجموعة باوند وإليوت كقوة مؤثرة في الأدب الإنجليزي.

ورغم أنني وجدت مناخ الخمسينيات الذي شهد إحياء للواقعية في إنجلترا متفقا مع تجاربي المبكرة كروائي، فإنني كقارئ للادب لم أستمتع الهجوم الذي شنته شخصيات مثل أميس Amis، ووين Wain، وسنو Snow، ولاركين Larkin، وغيرهم من الشخصيات السابقة لهذه الفترة على الاتجاهات السابقة عليها. لقد متحني كل من «جيمس» و«وش» وجويس» أكثر تجاربي الأدبية جدارة واستحقاقا ومتعة عندما كنت طالبا أدرس، وقال هذا الأثر باقيا حتى بعد أن أصبحت مدرسا للادب والنقد. وعلى قدر اهتمامي، فإن أي بيان تاريخي أدبي تاريخي للعصر الحديث

لا بد وأن يعترف من ثم بتواجد نوعين من الكتابة معا على الأقل داخل حدوده. ولا تعدو الكتابة الحديثة أن تكون أحد هذين النوعين ليس إلا. ولقد كان كتاب ستيفن سبندر Stephen Sponder «صراع الحداثة The Struggle Of the Modern»

(١٩٦٣) بتمييزه للفيد بين الحداثيين Moderns والمعاصرين Contemporaries خطرة في الطريق الصحيح. غير أن المؤلف لم يعطنا تفسيراً للنموذج المتأرجح لهيمنة مجموعة أدبية، ثم مجموعة أدبية أخرى بعد ذلك. ويمل هذا النوعان من الكتابة في البيان الذي قدمه سبندر، شانه شأن معظم البيانات التي قدمها العصر الحديث، لتتجور حول قطب الشكل والمضمون.

لقد كان البحث في الشكل والتكنيك، بوصفهما اكتشافا، هو المنطقة المقصورة على كتاب الحداثة أو الحديث، بينما منق البعض ادعيات المعاصرين، أو ضد الحداثيين عندما أكدوا بأنهم لا يهتمون بالشكل إلا بالقدر الذي يغدو فيه هذا الشكل وسيطا شافا يمكنه أن ينقل مستوى أو مضمونا ثم اكتشافه في العالم الواقعي. ومن الطبيعي أن يستدعي هذا الاستقطاب انصارا ومبشرين لكلا الاتجاهين، والمصادفة على أحدهما دون الآخر. ما يمكن كتابته من جهة، وما لم يعد بالإمكان كتابته من جهة أخرى.

لقد بدا لي على الدوام، أن ما نحتاج إليه، هو طريقة لإعادة رسم خريطة التاريخ الأدبي للعصر الحديث، يمكنها رصد التنوع الكتابي في إطار خطاطة مفهومية مفردة، دون التورط في أحكام مسبقة على هذه النوعيات من الكتابة.

ولقد قمت في كتابي «صهيح الكتابة الحديثة The Modes Of Modern Writing» (١٩٧٧) بتطبيق التمييز الذي أقامه

رومان جاكيسون بين الصيغ الاستعارية، والصيغ الكنائية للخطاب. الأدبي، على هذه المسألة. ويفترض هذا التمييز، شأن كل الأفكار البنيوية، أن الإدراك perception والمعرفة cognition متعالفان. أن أية ظاهرة يمكن التعرف عليها وتصنيفها بفضل علاقاتها القائمة على التشابه، والإختلاف مع عناصر أخرى داخل النظام نفسه. ويمكن فقط تأسيس الهيمنة الاستعارية أو الكنائية بمقارنة معلومات أو معطيات من المستوى نفسه. ويمكننا بالتالي القول بأن الرواية الحديثة في عمومها، تغلب عليها الصيغة الاستعارية، إذا ما قورنت بالرواية الفيلسوفية، وبأن ديكتز من بين الروائيين الفيلسوفيين المعظم، كان استعارياً، إذا ما قورن بكاركي Thackeray الأكثر كنائية. وبأن أعمال ديكتز المبكرة كانت أعمالاً كنائية. إذا ما قورنت بأعماله المتأخرة. وبأن الفصول التسليطية في المنزل الموحش Bleak House تهيم عليها الصيغة الاستعارية، وبأن استر Ether كنائية سردية. وبأن فلين جويس، من بين كل الكتاب الحديثين، ينتمي للصيغة الاستعارية أكثر مما ينتمي إليها لورانس، وكتابات جويس الأخيرة أكثر استعارية من كتاباته المتأخرة، ونيار وهي ستيفن Stephen أكثر استعارية من نيار وهي بلوم Bloom. وينبغي أيضاً الأخذ في الاعتبار أن الأنواع الأدبية المختلفة تميل بطبيعتها نحو قطب أو آخر من هذين القطبين. فالسرد، ينتمي أساساً للصيغة الكنائية، أما القصيدة الغنائية، فتتمتع للصيغة الاستعارية بصفة أساسية. وبناء عليه فقد قامت الرواية التخيلية الحديثة بإزاحة السرد من مكانه الطبيعي على المحور الكنائي الاستعارى. وفي الوقت الذى دفع فيه الشعر الحديث ميله

الاستعارى المتصل للنظم Verse إلى أقصى حدوده.

إن تطابق وانسجام الصيغة الكنائية للمهمة، مع التأليف المتناقض للتاريخية، والنزعة للهروب من التاريخ، التى قمت بوصفها سابقاً، باعتبارها خصيصة مميزة لحساسية الحداثة من نيتشه إلى ليفي شتراوس يمكن التمثيل لها من خلال عبارة د. آتش لورانس المتقدمة من رؤية تبوئية Apocalypse ... لكى نستسيغ طريقة الوثنيين فى التفكير، فإن علينا أن نسقط طريقتنا الخاصة فى الاستمرار والاطراد on-and-on مسن البداية للنهائية، ونسمح للعقل بالتحرك فى نورات، أو نظير هنا وهناك فوقاً إختيار من الصور⁽¹⁴⁾ إن قسما من هذه العبارة ينطبق بالمثل على تقنيات جويس، وبيش، وولف، واليوت معلما ينطبق على أعمال لورانس نفسه، ومن جهة أخرى، يقوم الكتاب ضد الحداثيين معاصرو سبندر باستقنيات النزعة الكنائية المتكاثرة فى الفن الواقعى، وتصال رواياتهم - روايات بينت Bermet وأوريل Orwell، وأميس Amis التى تمثل نماذج مأخوذة من أجيال مختلفة، أن تقلد بطريقة أمينة ومضلعة بقدر الإمكان، العلاقات الواقعية بين الأشياء، كما تبدو فى المكان والزمان.

إن الشخصيات والأفعال، والخلفية التى تؤدى عليها هذه الشخصيات أفعالها، قد ضمت جميعها إلى بعضها عن طريق التجاوز الفيزيقي، والتعاقب الزمنى، وقاعدة السبب والنتيجة للمنطقية، والتى يتم تمثيلها فى النص عبر مجموعة مختارة من التفاصيل المجازية. لقد دفع الشعراء ضد الحداثيين من أمثال كيلنج Kipling وأوين Auden، ولاركس Larkin، الشعر ضد الطبيعة الخاصة فى الاتجاه نفسه،

مؤثرين نبرة صوفية نثرية أو حوارية، أو خطابية، ملتزمين بالقواعد التأليفية للمنطق والنص التقليديين التى يجد الشعر الحداثى لذة فى خرقها وانتهاكها..

إذا ما قمنا بضم النمجة التى قام بها جاكيسون للخطاب، إلى النظرية الشكلانية الروسية فى الديناميات الأدبية، والتى تمثل سيورة تدفعها ذاتية ولا مالوفية الإدراك، ترتب على ذلك ضرورة ظهور شكل جديد من أشكال الإبداع بسبب استنفاد الشكل القديم لإمكاناته التعبيرية، وهذا يفسر ما يبدو لنا إيقاعاً دائرياً فى التاريخ الأدبي، لماذا يفقد الإبداع الأدبي الجديد على الأغلب، عودة إلى القديم الذى يسبقه، فى بعض تواسيمه. لماذا تبدو وجوه التجربة الاستعارية وكأنها تتبادل مواقعها مع وجود الواقعية الكنائية. فإذا سلطنا بصمة افراض جاكيسون، فإن يكون امامنا إذن كتاب آخر للكتابة إلا بصين هذين القطبين.

والتحدث عن الإيقاعات والدورات فى التاريخ الأدبي، يقرينا بشكل مربب فيما أعلم من تشخيص بورر للتاريخية. وقد مر تظل المقاربة البنيوية للتاريخ الأدبي مخلصه لأصولها الشكلانية، فإنها لا تتعارض على ما أظن مع فرضيات بورر النقدية، إنها غير متمسكة، أو متعالية، أو وصفية. وإنما على العكس، شاملة، ومتعالة وتقتصر قوتها التنبؤية على الدعوة بأن الصيغة الأدبية المهمة، سوف تخلى عن مكانها إن عاجلاً أو آجلاً، لشيء ما يحارضا بطريقة ما. سوى أن النصوص التى سوف يتحقق فيها هذا التغيير، تظل غير متنبئ بها بل ولا يمكن تخيلها.

ويبدو التنبؤ محفوفاً بالخاطر الآن، لأن من الصعب علينا أن نقرر ماية

خريطة التطوير والتاريخ، على أرضية من التزامني أو الأتي. ■

1 Ihab Hassan, POSTmodernISM Apar-scritical Bibliography, New Literary History 3 (Autumn 1971), p.7

2 Claude Lévi-Strauss, The Scope of Anthropolgy (London, 1967), p.49.

3 Roland Partbes, Criticism as Language, in Twentieth Century Literary Criticism, ed, David Lodge (London, 1972), p.648

4 See Hans Robert Jauss, Literary History as a Challenge to Literary Theory, New Literary History, 2 (Autumn 1980), pp.7-37.

5 Karl Popper, The Poverty of Historicism (London, 1961), p.3.

6 Ibid., p.10.

7 Ibid., p.41.

8 Ibid., p.54.

9 "One of the features of the age we are talking about is that it is remarkably historicist. Malcolm Bradbury and James McFarlane, The Name and Nature of Modernism , ed. Bradbury and McFarlane (Harmonds- worth, 1976) ,p.20 .

10 Paul de Man, "Literary History and Literary Modernity," Daedalus, 99(1970) ,p.387 . I am much indebted to this essay For the way it draws attention to the Paradoxes in modernist attitudes to history .

11 Barthes, Writing Degree Zero (London, 1967), p. 9 .

12 Barthes, SZ (London, 1975) , p.4 .

13 Popper, op. cit p.152

14 Quoted by Bradbury and McFarlane, op. cit, p. 55.

التاريخ الأدبي بشكل خاص، ليس حقيقة من الحقائق بقدر ما هو تأويل، وانتخاب إنساني، وتجميع للحقائق لأغراض إنسانية، ثم ترديدتها وتعديلها بشكل جماعي عن طريق سيرورة إعادة وصفي، لاتحايئية. وأي تاريخ للأدب ينبغي إرسائه، داخل وصف الشكل الأدبي، بيد أنه لا يوجد أي تشخيص للشكل الأدبي يمكنه أن يمثل كل ما ينتمي لمنظومة الأدب في العصر الحديث، فإذا افترضنا وجود عصر حديث واحد، يبدأ في وقت ما في نهاية القرن التاسع عشر، ويمتد حتى وقتنا الحاضر، فإن ذلك سوف يستلزم بالضرورة البحث عن المصطلحات التي يمكنها أن تعرف هذا العصر خلف حدود الفنون، في تبدل الوعى الإنسانى بفضل التطور العلمى، والعلوم التطبيقية، والفلسفة، وعلم النفس. ولقد استجابت كتاب مختلفون، ومجموعات مختلفة من الكتاب، لتجربة الحداثة بطرق مختلفة في أوقات مختلفة، وأماكن مختلفة. ولا يوجد شكل واحد مفرد للعصر الحديث، وإنما مجموعة من الأشكال. غير أن هذا التبتوع، يمكن اختزاله إلى نظام واضح ومجهوم، إذا ما أحتلناه إلى ما هو ثابت، ومحدد في الأدب بوصفه نظاماً دالاً، يعيد رسم

الصيغة الأدبية المهيمنة في الوقت الحاضر في إنجلترا على وجه التأكيد، وفي أمريكا على وجه الاحتمال، أو وضع هذه الصيغة إن وجدت، على المحور الاستعرارى الكنائى. وقد تكون هذه المسألة مشكلة سالوفة تتعلق بالتطور، ونقصه، قرينا الشديدا من فنونا بالدرجة التي لا تستطيع معها تمييز الغث من السمين، أو ربما يرد ذلك إلى كتابنا المغمضين بالحموية والنشاط الذين إن تم لهم بوى أو بدون وعى استيعاب المبادئ البنائية للنظام الأدبى، اجتمعوا على خيانتها والتألب عليه، رافضين الاختيار بين أى من الصيغتين الاستعرارية، أو الكنائية، مستخدمين كلتا الصيغتين بطرق متطرفة، تناقضية، سيئة في الغالب، أو تهكمية، في إطار عمل مفرد واحد أو داخل مجموعة من الأعمال. فإذا سلمنا بذلك، فسوف يتسق هذا مع واحدة من مسلمات بوير، ونقصه تحديدًا، تلك المسلمة التي تقول إن التنبؤ في حقل الثقافة الإنسانية، أمر مستحيل، وغير ممكن، لأنه مهما كان من متانة القاعدة التي يرتكز عليها هذا التنبؤ، فإنه مفيد بإثارة الأفعال التي تم تصميمها لكي تنقلب عليه.

ونجمل القول، فنقول، إن مفهوم «العصر» سواء في التاريخ عموماً، أو

التجريدية وأثرها في الفن المصري

محمد حمزة

ناقد تشكيلي

العيني الحسى في الغرب، وخصائص هذه النظرة حفسارياً هي التي تجعله يتجنب التشبيه أكثر من النهى العقيدى.

والعملية التجريدية أبعد ما تكون عن تجريد العمل الفني من شخصية الفنان.. إنها لمقط تزيل القناع الحسى عن الواقع الضلعي وتعنى أيضاً سلب الشئ من صفاته التصورية.. وإرجاعه إلى جنوره الأصلية.. وبالتالي يصبح الفن التجريدى لا يعتمد على أشكال الطبيعة، بل يأخذ منها أصولها.

وبذلك تتيح لشخصية الفنان الحرية والتلقاى والانطلاق. وهناك اتجاهان واضعان في ميدان التجريد المعاصر «التجريد الهندسى» و«التعبيرية التجريدية» وقد تداخلتا فيما بينهما قدرة التخيل والابتكار والانطلاق والتلقائية والمقلانية.. إلى أن وصل اتجاه كل فنان تجريدى إلى التفرد في أسلوب تناوله.

وفي المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية للمكتور ثروت عكاشة لم يتعرض إلى كلمة تجريد ولكنه ذكر في ص ٢ عن «التعبيرية التجريدية» فقط وقال: إنه تعبير مرتجل غير ذى هذه أو موضح عما يعتلج في النفس أو يعتدل في القواد.

وإذا بحثنا أكثر في اللغة العربية الفنية بمفردها نجد أن هناك ثنائية «بين التجريد والتفريد» فالتفريد بمعناه التوحيدى يشترط وفق تعريف اللوس: «وتجريد النفس عن رؤية تأثير الكائنات وتجريد نسبة الأفعال إلى المخلوقات، وتجريدها عن الهياآت النفسية وعن الأسماء والصفات وعن رسوم جميع الكائنات».

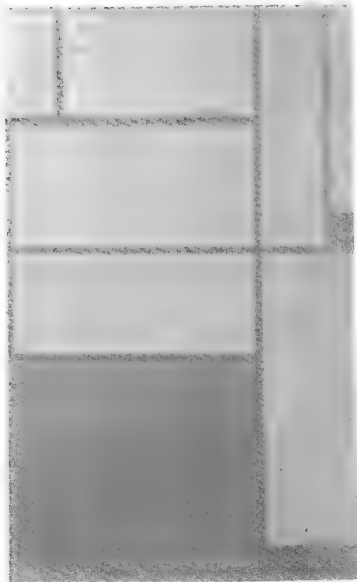
وهكذا نجد أن مصطلح «التجريد» في اللغة العربية الصق للمعنى من مرادفه اللاتينى، ذلك أن الإسلام يقدم في الأساس على قساعة «التفريد» البصيرى القلى، وليس على التشبيه

المصطلح وأصوله

ق إذا نظرنا إلى كلمة «تجريد» كمصطلح جوهري يقع في قلب الفن المعاصر للقرن العشرين من ناحية تعريبها، نجد أنها في مختار الصباح طبعة ١٩٢٨ ص ٩٩، تعنى «التجريد من الثياب والتجرد أى التعرير وتجرد للأمر أى جد فيه» وإذا بحثنا في المعجم العربى الأساسى طبعة عام ١٩٨٩ ص ٢٣٩ نجد: جرد، جرد الأمر أو الشئ» (في الفلسفة والفن) بمعنى انتزع عنصراً من عناصره والتفت إليه وحده دون غيره، أو استخرج لهما الماهية بقطع النظر عن تشخيصها الخارجى، «والأصل فى عملية التجريد الذهنى راجع إلى قدرة العقل على استخلاص معنى الأشياء الموضوعية المحسوسة من ظواهرها وأشكالها اللا متناهية»، «والتجريد» منسوب إلى الفن وهو اتجاه حديث لا يعتمد على محاكاة لوضوع معين.



بيت مودريان تكوين باللون الأزرق



الهامات الفسور

واقد ظهرت بشائر الفن التجريدى
فى أوائل عام ١٩١٠ فى هولندا، والمانيا،
وروسيا، وذلك خلاف جماعة فنانى
«المكعبات الصغيرة» التى تكونت فى
باريس، وكان الشكل المبكر للفن
الهندسى التجريدى يتمثل فى بعض
صدر جماعة «الأورفيوس» Orphism
وخصوصاً فى أعمال روبرت ديلونى
(١٨٨٥ - ١٩٤١) التى رسمها عام
١٩١١ وسماها «التوافق للترانمة»
وأيقسا فى أعمال الفنان التشيكي
الأصل فرانك كويكا عضو الجماعة
نفسها (١٨٧١م) وخصوصاً فى لبحثه
«أسطوانة نيوتن».

وفى موسكو قام ميشيل لاريتوف
(١٨٨١ - ١٩٤٠م) بابتكار أسلوب جديد
فى الرسم اللون عام ١٩٠٩ أطلق عليه
اسم رايونزم Rayonism الذى يعتمد
اساساً على اختراق الأشعة الضوئية
لديناميكية الشكل.

يرجع الفضل للفنان الروسي كازيمير ميلفتش (١٨٧٨ - ١٩٢٥) في محاولته تخليص الفن التجريدي ورده إلى أصوله الأساسية بتصوير بعض النواثر والمربعات.. وبلغت حركته السوريماتيزم Suprematism أقصاها عندما رسم لوحته المشهورة «أبيض على أبيض».

مخترع الجمال الخالص

ويعتبر الفنان فاسيلي كاندينسكي الأب الروحي للتعبيرية التجريدية (١٨٦٦ - ١٩٤٤) عندما كتب رسالته حول «العنصر الروحي في الفن» عام ١٩١٠ والتي ميز فيها بوضوح المراحل المتطورة التي أفسحت به إلى «اللامرغوبة» بين ثلاثة منابع مختلفة من منابع الوعي:

(١) وقع العالم الخارجي المباشر في نفوسنا وهو الانطباع Impression من الطبيعة ويتجلى في شكل تصويري خالص.

(٢) التعبير الثقافي، للاشعوري في الغالب، ذو الطبيعة الباطنية لا المادية أي «الروحانية» وهذا ما سماه الارتجال Improvisation.

(٣) التعبير عن شعور باطني يتكون على مهل، وهنا يقوم العقل والإدراك والتصميم بالدور الأكبر، ولا يتبقى أي شيء من ذلك في الأثر الفني، سوى العاطفة والشعور، هذا هو التكوين البنائي Composition كانت تلك الكلمات تنبؤاً، ووصفاً مباشراً لجميع الاتجاهات الفنية المعاصرة الرئيسية والتي ظهرت ما بين الحرب العالمية الأولى والثانية وما بعدها.

واستطاع كاندينسكي عام ١٩١٣ من رسم لوحته المشهورة بحرية التصميم

التجريدي الخالص ارتجال رقم ٢٠ «Improvisation 20» ونظر لصريته في التعبير عن إحساساته الشخصية، وعدم اهتمامه بأي قاعدة أو قانون.. فالحرى أن نطلق عليها أول لوحة تعبيرية تجريدية صورها فنان في العالم.

لقد رسم ولون كاندينسكي أعمالاً تجريدية خالصة مع أنه كان فناناً متعمكاً من كل الجوانب العملية لصناعة الصورة.. ويعتبر الرسم في ذاته وسيلة من التدريب للنظم والتأدية في تحصيل التقنية.. والتحكم في الصنعة والمهارة الفنية.

وإدراية كاندينسكي الواعية ومهارته الفائقة، وعلمه وغزارة ثقافته بالإضافة إلى حساسيته المزهفة بالجمال، وربما بسبب شعوره بالحركة والدrama صارت صورة تنبض بالصيرورة حتى الآن.. لقد كان مخترعاً في علم الجمال الخالص.

مهندس الشكل المطلق

أما بيت موندريان (١٨٧٢ - ١٩٤٤) أحد رواد الفن التجريدي للتمييز بالهندسية الجادة الصارمة، قد تجنب الخط للنحت والإيهام بالبعد، وابتعد تماماً عن المسات التائية بفرضاته.. فاللوحة كانت عنده فراغاً مسطحاً أملساً، أما الخطوط والأشكال والألوان التي تجرى فوقها، هي التشكيل الفني المخاطب للمثل، هي المادة الوسيطة التي تثير الأحاسيس والمضاعر، التي تستمد كيانها من الميتافيزيقي من الأوضاع الطبيعية المحيطة، وكل ما في الوجود من علاقات بين لها أن تنعكس في فنه.. علاقات ديناميكية تعبر عن التماثل، والالتزان، الزائد والناقص، الأقصى والرأسي، السالب والموجب.. التي يعتبرها موندريان مظهرًا عاطفياً يدل

على طريق تفتيت الزايفي الهندسي هو طريق البحث عن سر الحياة وخلودها.

لقد خاض موندريان تجربته «التشكيلية الجديدة» بجد واجتهاد ومثابرة.. وانكب على إنتاجها في لوحات صغيرة عديدة.. لا يفصل بين أشكالها ولوانها إلا فروق طفيفة.. كأنه يبحث عن شيء في داخلها.. والتي اعتمد فيها على فنه الهندسي اللامرغوسي، والوثيق الصلة بالمفاهيم الرياضية والتي تنبأ بها في بيانته الذي أصدره عام ١٩٢٠ مما في نظريته الفنية التي ضمنها أراه في «الشكل الخفي والتوحيد بين الجمال الفني والكمال التام» وما سيحدث في المستقبل من تطوير فنون العمارة والنحت وتصميم الآلات وفروع فنون الصناعة، والتي تحققت بعد ذلك فعلاً. لذا يستحق أن يطلق عليه مهندس الشكل المطلق.

فنان الخيال السحري

ولقد ترصل بول كلي (١٨٧٩ - ١٩٤٠) إلى ابتكار نوع من الأبهنية الجديدة التي أخذ يؤلف منها المفردات والعبارات التجريدية الفنية البسيطة.. كما كان يوسمه أن ينطلق كما يشاء من عالم المادة الكثيفة إلى عالم الهمهمات والهمسات، عالم الشحنات الكهربائية والمجالات المغناطيسية، والتيارات الخفية في باطن النفس الإنسانية.

كانه يسمع ما لا قدرة لأن بشرية على سماعه.. ويصبر ما لا قدره لعين على رؤيته.. يشعر بحركات النبات في نومها ويدرك لغة النقوش المتفرقة على صفحات المياه المتبسطة.. من هذا كله صاغ بول كلي فنه السحري.. تمت ضياء شمس الشرق التي زارها - تونس والقيروان عام ١٩١٤ ومصر في نهاية عام ١٩٢٨ - ليجمع بين الفن والديان في صورة بلورية بألغة الصفا..

فعماله في الواقع خرافى، أرض السحر والجن.. إنه عبقري.. عالم أعماله لم تدر بخلد متخيل.. إنه لم يسهم فقط في تقدم الفن ولكنه أسهم كذلك في تقدم الحضارة.

إن الفن التجريدى لم يكشف عن كل إمكاناته إلا ما بعد الحرب العالمية الثانية.. وتعددت المدارس حول التعبيرية والهندسية وصار لكل فنان منهجه ومنطقه الخاص وفريقه الخاصة.. ولكن كان أشد التجريبيين جرأة وتوهجاً يرجعون إلى رائدهم كانديسكى، كما كان أشدهم تنظيماً بصراً يرجعون إلى موندرين أبيهم الروحي.

الورثة الحقيقيون

وكان جوزيف البريز (١٨٨٨ - ١٩٧٦) أهم حواري موندرين فإنه كان يرسم المربعات ضمن المربعات مرة بعد الأخرى.. ولا يغير سوى الألوان لكنه لا يرسم صورياً.. أبداً.. بل أعضاشاً مرعبة من الألوان.. لا كتلة لمربعاته.. إنها ليست مسطحة ولا ساكنة.. فإلوانه تبيض وتبديل وتلتصع ولا تقف عند حال.

إنه مبتكر «نظرية» اللون التي أطلق عليها «التفاعلات الداخلية للون» والتي تعتبر بالنسبة لفن اللون نقطة انطلاق وقمة في الإنجاز.. وقد شاهدنا بعضاً من لوحاته في المعرض الوثائقي الألماني «الفن في الستينيات» الذي أقيم في مجمع الفنون عام ١٩٩١.

وجاء فيكتور فاساريللى (١٩٠٨) من المجر إلى باريس يحمل نظرية جديدة في وجدانه لاستخلاص الأشكال التجريدية من أبسط الأشكال المأخوذة من الطبيعة إلى أن اكتشف «وحدة التشكيل» Plastic unity وتمثل في وضع الدائرة أو الملعين داخل المربع. وبذلك ابتكر وحدة جديدة

ناتجة من تفاعل الألوان والدرجات المختلفة من اللون الواحد. وكان اهتمامه بالبن الجبرى الصبرى «الزقطة» أو Optical art الذى استغرق في تصميماته إلى أن صار زعيمه بلا منازع.

وعاد كثير من الفنانين المحدثين في جميع العالم بالأخذ بأسلوب كانديسكى التعبيري التجريدى حيث صاروا أشد انهماكاً وأكثر نارية وتوهجاً.. مما قد يدهشنا كثيراً.. التى جلبت كثيراً من الفنانين الشباب في الولايات المتحدة، حيث ماجر إليها الكثير من أقطاب التجريد ولاقوا تشجيعاً ومساندة من جميع الجهات.

وسعى البعض من هؤلاء الشباب في جعل أعماله التجريدية ذات مضمون.. فاستجسروا إلى أصولهم للكشف عن الأساطير القديمة.. أو ابتكار أساطير خاصة بهم.. وتملك جيل الإبطال «النبلاء» البواسل كما يقولون Heroic Generation ناصية التجريدية في العالم.. حيث أتهبت أمريكا أغلبهم.. وتمركزوا في مدينة نيويورك وكان من بينهم «روبرت ماثيول» و«أرشيل جوركى» و«ويلم دي كوينج» و«فرانس كلين» و«مارك روثكو» وآخرين.. وكان في المقدمة الفنان جاكسون بوروك الذى يعتبر أول من عبر تعبيراً تجريدياً على الفاظ يمليه عليه وجدانه الثقلاني التى بعثرة أسبائه وسكبها على الورقة كيفما اتفق بدلا من أن يصحب لكل صيغة حسابها، مستجيباً فيما يفعل لحركة يده الانشائية دون أن يضبط للصورة تخطيطاً مسبقاً.. فكل ما تخطه فرشاته كان من وحى اللحظة.. وجاء جاكسون بوروك بالتعبيرية التجريدية إلى معنى فن التصوير الحركى العفوى Action Painting الذى أطلقه الأمريكيون على التجريدية الحديثة والتخلص من صورة

الحامل، واتساع الحيز المكاني لرسم اللوحات التجريدية العملاقة على أرض الرسم ليكون للفنان حرية التحرك بتلقائية حولها ودخلها.

ومهما سيأتى به الفن في المستقبل من أشياء حديثة.. فإننا نعلم أنه سوف يكون ثمة أفراد مكرسين حياتهم بكليّة متقدمة ومعبرين عما في إدراكهم من تفجير إلى الامام.. ولأول وهلة تبدو لنا تلك الأشياء غريبة وبعيدة المثال.. تبعث الدمشق والحيرة والإبهار.. ولكن ندرکہا سنحتاج إلى الوقت والصبر والتأمل كي نحظى بغيرها.

التجريدية في مصر

وفي مصر بعد ما جات الحرب العالمية الثانية، وبكل ما أحدثته من تغييرات على مستوى العالم كان البحث عن مخرج لمظاهر الاضطراب والعنف الذى صاحبت بها الحركة الفكرية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفنية حاجة ملحة.. الذى انعكس على بعض شباب الفنانين.. فتمردوا على الأشكال الفنية والأكاديمية الرتيبة.. وبحثوا عن أساليب مستحدثة في العالم الغربى مواكبة للحصر.. ومتجاوزة مع أفكارهم الفنية الطموحة.

وتشكلت الجماعات الفنية التى تركزت بصماتها واضحة على الحركة المصرية وكان أمهرها جماعة الفن والحرية التى واصلت جهاداً لا هوادة فيه ضد التحفظ والرجعية.. فشاهدنا «الرمال» لرمسيس بربان، و«الجمام» لعماد كامل، و«الشمس» لعماد كامل.. فى تلك المرحلة السبرالية كانت ذات دلالة «فرويديّة» مكسوة بشملحات الخيال الرومانسى.

ولكن التمرد على التقاليد والانطلاق من شاطئ مهجور لم يكد يصل إلى

التجريدية وأثرها في الفن المصري



جاكسون بولوك يعمل

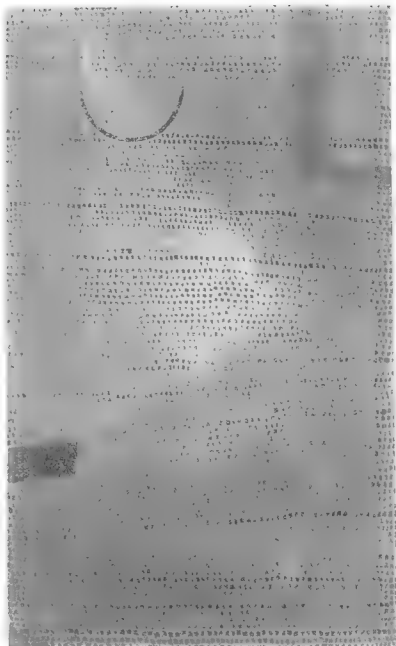
منتصف الأربعينيات حتى كانت هناك
جماعة الفن المعاصرة التي أضافت
ثراء على وجه الفنون الجميلة بإنجازها
سمير رافع، عبد الهادي الجزار، حامد
نذاء، إبراهيم مسعود، أحمد ماهر رائف.

وتفجرت نزعات التجديد والربط بين
الفنون والبيئة والتراث الزاخر لمصر..
ونوقشت قضايا هامة في الفن كالشكل
والمفهوم والأصالة والمعاصرة
والتشخيصية والألا تشخيصية..
والاتجاهات الحديثة في الغرب
واستمرت سنوات طويلة تحمل جثين
العدالة.

وجاء دور مؤسسات التربية الفنية
بدراساتها النظرية المستفيضة وتجاريها
المعملية الهامة التي أتت بها بمشاتها
الدراسية من العالم الجديد مما كان له
الأثر الفعال في توجيه أفاق الفن إلى
رحاب أوسع بكتاباتهم ومحاضراتهم
وتطبيق نظرياتهم الحديثة.

وظهرت مفاهيم جديدة غريبة عن
الواقع المصري وزادت عزلة الفن عن
تيار الحياة العريضة وانفصال الفنان
شبه العضوى عن كيانه الاجتماعى وإلى
خضم هذه الأحداث ظهر الفن التجريدى
في الخمسينيات بين الفنانين الثقلين
مما فتح للباب على مصراعيه للتجريب
والاستبصار والتخلق في خيال
اللاموضوع وللأشكال بفرسعه
ومشتقاته.

وهنا من وجهة نظرى أقسم السلسلة
للمتشابهة من الفنانين التجريديين
المصريين إلى فرق متنافسة نسبياً.. نرى
في الطليعة الفنانين الشجعان الذين



بابل كللى ... نصف دائرة تهباء انزاوية

اقتحموا الفن التجريدي بريشتهم قبل قسراتهم مستعدين على الشكل والمضمون والتشخيص السائد.. وكانت هناك طائفة على «صالة التجريد» أثرت السلا.. ولكنها تناولت اللاموضوع في إحدى مراحلها أو فيما بينها معينين عن واتعمهم للماش.. فبعضهم أخذ التجريدية في البداية كعمل للتجريب وقطاع آخر تأثر به في وصلته الوسطى كانت لها دلالات في حينها.. أو اقتنعت به في أواخر مراحلها.

وقامت مجموعة فنية واضحة اختلعت طريقها الفني بين اللاشكل واللاموضوع واستمرت ترى التجريدية وأساليبها بقسوة وبمساس فكان هؤلاء هم «التجريديون الجدد».

جامع الرمال

ومن الطلائع كان رمسيس يونان الذي بدأ مرحلته التجريدية وهو في باريس وبالثقافة في معرضه الذي أقامه هناك عام ١٩٤٨م حينما قال عنه صديق عمره الأديب جورج حنين: «كل ما هو تلقائي يصرح على إنقاذ الأشكال التي تتولد بين يدي رمسيس يونان بالصعب الذي يجهل لها. فإذا نظرنا في أعماله بدت لنا لأول وهلة سببها عجيبة من الصبر الشينى واللون الأبيض، بحث فيها بعفوية بعد ذلك حتى يعثر على الأشكال التي يصنعها البعض بالتجريد، والبعض الآخر يمثلها بأنها مستوحاة من الطبيعة لفرد ما نفسه لغريتها في مجال التصوير».

وعاد الفنان رمسيس إلى وطنه عام ١٩٥٦ مغادراً مسيرته ومستكلاً لطريقه الجديد في لغة التشكيل محاولاً تفرده ما بين كاندنسكي وسوندرمان ويناتيه كازيمير ميلتش.. لكنه يريد أن يخرج «اللاشكل» من مازق المفارقة بمحاولاته

التركيب بين وجهى العملية التشكيلية بجانبها الهندسى والمعنوى، العقلى والوجدانى، المعارى والفنائى.

وفي سنوات تفرغه الأولى عام ١٩٦٠ مارس الحب مع الأشياء في عالم غريب يجمع بين عناصر متباينة بين أعماق الأرض حتى مشارف السماء.. فعليه كان عالماً باطنياً خاصاً ساد فيه الانصراف عن الأشكال العضوية.. والاهتمام بالتجريد البائى المعتمد أساساً على الإدراك العقلى أكثر من التلقائية العضوية.. فهو يضع أشكاله بجانب بعضها أو فوق بعضها بحساسية رياضية بحتة.. كما كان يفعل أيضاً بلوانه المتردة في جنبات لوحاته وكانت رؤى عناصره الرئيسية المخور الصلدة ونجرات الكهوف والطوام والتجريدات التراجيدية.

وفي مرحلة تفرغه الثانية ١٩٦٣ وجدنا أن ملامح النور والألوان الهادئة تتخلل عاله كإشارة صلح مع الحياة وتقاؤل في سمياتها الجديدة. وجمرت ألوانه الزرقاء بامتداد الأمل... وبخل عنصر الفراغ لتتصنع تكويناته للتفلسف وتفسح المجال للرعاية والصفاء.

اللا معنى خارجنا

ويوسير فؤاد كامل رفيق درب رمسيس يونان نحو التجريد وفي قاعة «كولتورا» نشاهد لوحاته في معرض «محو المجهول» ونقرأ أفكاره في كتاب «المجهول لأيزال» عام ١٩٥٩ الذى وزع في معرض الفنان حامد ندا وبتذكار.

وقد استخدم الفنان فؤاد كامل في أعماله التجريدية تلقائية الحركة أول الأمر بالأسود والأبيض ماراً بالرماديات ثم بدأ اللون الأزرق النقى يبعث من وجوده بين سماء وسحب لوحاته

أو غائصاً بصورها العميقة، أو مقتحماً كيوهه المؤدية للمجهول في البعد اللانهاى.. ولكن الصبغات الحمراء المتوجهة التي وضعها الفنان فؤاد كامل بحد بين الأبيض والأسود خوفاً من طغيانها واستبدادها وانفراها.. فبرزت رؤاه ضد الأطر المقيدة للحركة والانطلاق إلى أفاق الحرية في الفضاء الكونى الواسع، وجذب اللون الأصفر الذهبي الناصع إلى ضوء الشمس المبهج.. تاركاً كل أشكاله واضعة صريحة بين لمج الأسراج وقذائف البراكين وبشرارات الصواعق داخل لوحاته ذات الخلفية السوداء الداكنة.

فاللن التجريدى قد حرر اللون من الارتباط بالرموز والمعانى المتأخوذة من الارتباط بطرويف الظواهر الطبيعية وحدها، متحرراً من أى وقت مضى.. لكن هذا لا يعنى أن اللون لم يعد فى الرسم التجريدى أكثر من حدث حسى.. الرسم الحقيقى أن اللون يظهر فى محيطه الاصلى فى وحدة تكوين علاقات بالألوان الأخرى، وبالأشكال الخاضعة بدورها للالوان إذ لا شىء آخر يؤثر فيها.. والفنان التجريدى يظهر اللون من حيث هو لون تراه العين فينشك للعين.

وفى رأى أن مرحلة فؤاد كامل التعبيرية التجريدية التي بدأت تنمو داخله منذ الخمسينيات إلى أن استقرت فى فترة تفرغه فى أوائل الستينيات قد استخدم فيها أسلوباً واحداً وإن اختلفت ألوانها سكباً ألوانه على لوحاته مستخدماً بعض سكاكين المعجون والفرش العريضة الضخمة ليحدث على اللوحة أثراً من إشعاعات النفس ويصمات الكون لئلا ينفذها بطرح التصنع والانجراف والشد والضغط والتكساش والتسرب.. وما إلى إل محصلة صراعات مجموعة الحركات

الجسدية التي تستلزمها عملية التشكيل.. والتي تتيح لها في العقل الباطن والإدراك الضمني التهور والانطلاق إلى وسط لا يتفصل فيه التفكير عن الفعل عن النشاط الدائم للحركات الديناميكية للجسد البشرى غير منفصل عن المواد الأخرى التي تحدث أثرًا في العمل الفني كالقمعاش والأصباغ والألوان والخامات المستخدمة، وما يصدق على عناصر الأثر الفني يصدق كذلك على حركتها جرمياً.

عازف الألوان

يوقف سيف وانلى في السبعينيات بين التصويرية والتجريدية الغنائية الذي اصطبغ معها الموضوعية والتشخيصية وتميزت تلك المرحلة بمساحات ألوانه التي فراحت بين الكابة والخضياء، تحدها أبعاد هندسية منضبطة لها قوانينها الخاصة تحمل معانيها المطلوبة تنبض - مهما بدت مشرقة - بالحنن للساوي.. والحنن للباطني.

ويصل سيف في السبعينيات إلى قمة أعماله التجريدية ليقدّم لنا سيفونيات الغنائية الضالدة وأعلننا نستطيع أن نكتشف استانيته في مزج الألوان بحساسية بارعة ووضعها في صورها المثالية والمتجانسة متجاورة أو متباعدة بقدرته والقتدار الفنان المبدع في استكشاف أسرار اللون والوصول به إلى أسس درجات الشفافية الصوفية.

كان يجرّب اللون ملتحماً باللون أو منفصلاً عنه أو تابعاً منه. وقد حاول في تجاربه العديدة التوصل إلى لون اللون، حيث نجح في الوصول بنا إلى «بنفسجي البنفسجي» وإلى «أبيض الأبيض» الذي توصل إليه بعض رواد التجريد الأوائل.

في الحقيقة أن سيف وانلى خلط بين أنغام خطوطه وألوانه والإيقاعات الموسيقية وأنغامها. إنها تجريدات خاصة جداً تريخ البصر والبصيرة وشبكات العين والأعصاب. إنها لا تشير في المشاهد غلطاناً أو انكساراً. إنه كان يعنى ذلك بتفهم المساحات التي أمامه ويعطيها كل مقومات وقوانين وعلم التأليف الموسيقى مما نعانى إلى تسمية تجريدته بالتجريدية الغنائية.

وقد يكون الفنان الكبير سيف وانلى صبوراً للمئات من اللوحات الجميلة - هذا صحيح - لكن أجمل لوحة صورها في حياته هي صورته الشخصية كإنسان عصامي يتحرق شوقاً إلى أن يصنع مستقبلاً أفضل غير أنه بالاشطحات وموهبه الشخصية التي يحملها على كاهله - طوال شقه طريقه الخصب بالورود والرياحين - مهما كانت ثقيلة الولاة.

النجم الساطع

وهذب صلاح طاهر إلى الولايات المتحدة عام ١٩٥٦ لمعرض أعماله الانطباعية والاكاديمية ليجد كل أمريكا مشغولة بهواة الفنان جاكسون بولوك نتيجة حادث سيارة وهو في سن الرابعة والأربعين من عمره باعتباره هذا الفنان التعبيري التجريدي بطلاً من أبطال الميثولوجيا الأسطورية ودوره الأساسي في اكتشاف جوانب أخرى للإنسان.. وطريقته البائية الجديدة للفراغ، واعتبار هذا البناء المضمّن الحقيقي للعمل الفني الذي ليس له صلة بالمنطق الكلاسيكي ولكنه من وحى اللحظة.

هذا بجانب الإبهار والدخشة التي اجتاحتها عندما شاهد الطفرة التجريدية لفنانى الولايات المتحدة.. وجاء صلاح طاهر إلى مصر.. ومزالت الصميمة

تعتريه لما شاهد من تقدم وتطور فنى حضارى.. فكفك أول الأمر على مهاجمة الفن التجريدي بعنف وشدة حيث ساندته الجور والتيار العام والفكر السائد المنادى بالموضوعية والمضمون والواقعية في الأدب والشعر والفن.

وفي ليلة وخمساها وجسداه يميل بزاوية ٨٠ نحو التجريدية، حيث اقتسم في إحدى الأمسيات وسط إقراره أنه سوف يرسم مثلهم.. في رأيي أن هذا التحول الصاد ليس فجائياً كما يعتبره البعض.. ولكنه كان نتيجة نوع من التراكمات الكمية البسيطة للإدراك والوعي وتخطي حدود الإثلية والسعي إلى العالمية المسلك فيها التجريد ومحاولته التقدير والتميز وتحقيق الذات الفنية.. إلى أن وصل إلى تلك النقطة الحرجة التي أدت إلى الطفرة التجريدية التي أسنها في فنه.

ويؤيد هذا الرأي تصريحه في عدة مناسبات أنه لم يكن يحس بالرضا عن فنه السابق وعن نفسه فيقول: «إن الاتجاه الكلاسيكي قد استنفد أغراضه وانتهى قبل ملاح هذا القرن العشرين.. والتمسك به حتى الآن يعتبر ظاهراً لا تتماشى مع روح العصر الحديث».

ومصار الفنان صلاح طاهر نجما تجريبياً ساطعاً في سماء الشرق الأوسط فإذاً ما نظروا في خطواته التجريدية الأولى وهو في عمر الرابعة والأربعين.. نجدها لوحات مسرولة في التجريد المطلق.. وبالتجريب والإنتاج الفزير.. وصل إلى مرحلة جديدة بألوانها وأشكالها شبه المرئية متزجة بالاشكالية تكاد تقترب من «العلم» السيريالى في باختصار امتزاج الرؤية التشخيصية للواقع بالرؤية التجريدية وفيها أبداع الفنان أجمل لوحاته..



ومسيس يونان

مطموسسة تطل علينا من بين ثنائيا عجائتها الفخسة.. فتظهر كما لو كانت عرائس الجن المنبثقة من بين أمواج البحار العاتية أو هابطة من ثنائيا السحب الهوجاء العالية المعلقة في سماء حياتها أو بازغة من بين شقوق الصخور الصلدة لتداعب خيال المتفرج دون قول أى كلمة تهديه إلى شاطئه الأرض وتجعل المتفرج يهيم دائماً أبداً داخل لوحاتها اللا موضوعية.

إن هذا الفن.. يقاسم بالصور والرموز والأسماء والدلالات.. أملا في التعبير عما لا يمكن أن تهتدى إليه لغة من اللغات.. يخلق ويفرص وينطلق في تلك «الحرية» التي ربما لم تكن إلا وهماً من الأوهام أو هي كل ما يستطيع أن يفخر به الإنسان.

مستفيدا فقط من الصدف في الأداء.. وتطور فن صلاح طاهر على امتداد السنوات المقبلة في حياته المديدة إلى أن وصل إلى قمة فنه التجريدى. وجاءت النقاط المصفيرة العديدة المتناثرة في أرجاء لوحاته بعقلانية تتلالا كاللآلئ.. وباللوحات المصفية لتكمل أعماله ثراء على ثراء.

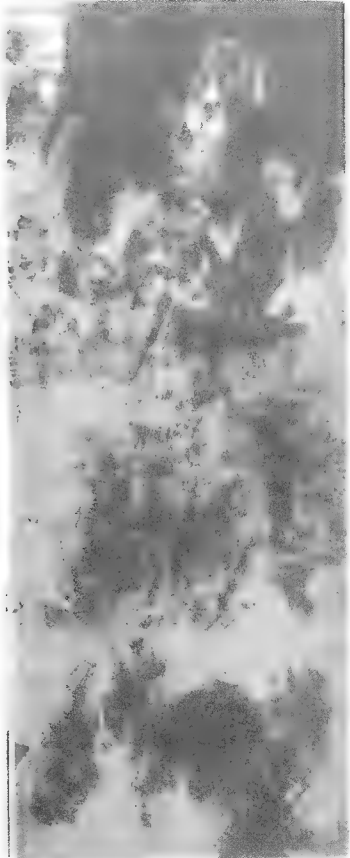
رائدة التجريد

وجاءت خديجة رياض كأول امرأة رائدة في الفن التجريدى بعد مشوارها الفني بين التعبيرية والسيرياكية لتترك اللون «يسيل» ويتداخل في عشوائية غير منتظمة مع غيرها من الألوان تتعارض وتتجانس نتيجة الصدف البحتة وبطورية مفرطة تبدو فيها أشكالها كأنها وجوه

واستطاع أن يعطى لأعماله الشخصية المتفرقة المصرية الأصل صورة معاصرة صادقة.

وفي آخر السبعينيات وضع قاعدة متينة لتجاربه التجريدية واتجاهه إلى التعبيرية التجريدية حيث نجد الشكل لم يعد مجرد تكوينات هندسية ساكنة ولم تعد أشكاله تتخلق وفق الصدف البحتة.. بل استمدت ديناميكيته من التقنية العالية في الأداء الذى تدور فيه فرشاته وتحنى على مسطح لوحاته سكبيته في حركة أقرب إلى الطنونية.

وهو في تلك الأعمال يبدو وقد تخلص من العشوائية نهائياً ويات يطرح تلك الحركة «الأوترمانيكية» لإزائه لكى يخدم اللونين المحدد والمجهز مسبقاً



وشاشة الاحلام

وعاصر الفنان أبو خليل لطفي في الولايات المتحدة عندما سافر إلى هناك عام ١٩٤٦ تولى سميت وليم بازوين ولاري ريفرز واد وينهاردت والمثال الهندى أمار سيغال ودرس في نفس مدرسة نيويورك نفسها التي تخرج فيها وعاد للقاهرة عام ١٩٥٢ ليطوف بين بلاد الاقاليم والنجوع كانه يرى مصر بلده لأول مرة فأخذ يتأمل ويبحث ويحرب ويرسم بأسلوبه التجريدى المتفرد محاولا خلق مواقع دخول واختراق ومواقع خروج وانبثاق مما يجعل الصورة «تتنفس» ويصير لها كيانا خاصا بها ووجودا حيا... ربما يؤدى في أغلب الأحيان إلى استرجاع خبرات لا

واعية عنيفة، أو الإيحاء بالفكر تتعمق وفقاً لخبرة وثقافة المشاهد لها.

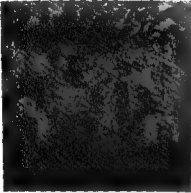
وفي مرحلته التصورية الطويلة وجدناه يكشف عنها بعد حين مزيلا عنها فعل الزمن ليظهر جوهراً متافقاً لامعاً مشعاً من بين عقله الباطن نور الوجدانية والخطوط الروحانية وسر حرف «الباء» الذي لم يشكله «كالمرويين» العرب.. بل أخذ روحه وشموخه وأعاد تشكيله بأسلوبه الحديث.

ويقتدر اهتمام أبوخليل لطفى بالموضوع التجريدي الذي يتخيله على شاشة أحلامه بقدر اهتمامه في تناول التقنيات الغريبة ليصل لما لم يسبقه إنسان فيه والبحث في العجائن والأصباغ والأحبار ومعرفة أصولها الكيميائية لدرجة أنه استخدم «البنزين» كمنظف لتطيل بعض الصبغات حيث أعطت نتائج عجيبة.

كما كان يبحث في كتل الأخشاب العتيقة يتأمل فعل الزمن ونقش سطوره

عليها وتتفاعل جزئيات جذوعها مع الحرارة والبرودة التي استمد منها بعض لوحاته الخشنة المخدوشة بالألوان الصادة مستعيناً بالأبيض والأسود في ابتكارها.

إن أبوخليل لطفى لم يقف عند تجربة واحد يكرهها، بل كان دائم التفكير في التجديد والابتكار مرتبطاً بأسلوبه غير منفصل عن المجتمع. ولذا كانت تجاربه عديدة ومتميزة.. لقد أوحى إليه خروج الإنسان للفضاء أعمالاً كثيرة كما اثر



أبو خليل لطفى



صلاح طاهر

المعلم الفنان

ويميل الفنان المعلم مصطفى الانزاوي إلى تربية الأجيال.. على التجريب والتجديد والعدالة.. ولذا كان إنتاجه الفني ليس غزيراً لأن مزاوله مهنة الفن لا تتطلب وقتاً كافياً للإنتاج فحسب، بل تستوجب أيضاً مساحة زمنية طويلة للتعامل والتخيل والانطلاق والتعبير عن الواقع والحقيقة.

واستفاد الانزاوي من المذهب التجريدي في الفن والميل إلى الأسلوب الهندسي كان مبكراً وموارسه بشغف كبير وهو في مقتله الدراسية عام ١٩٤٨ في انجلترا ليقدّم لنا مهورته في وعناصرها في مساحات بسيطة واللوان زاهية.. ويتدرج مع خطوطه الانفية مع بعض خطوطه الرأسية العريضة والمائلة والمتنوعة في الشكل واللون. كما كان يعتمد في بعض أعماله على نظرية الضداع البصري.. وما تصدّه من نذبذبات تتجّ من خط اللوان المساهمات وما تدركه كل عين على حدة.. وبهذا أودع الحياة الديناميكية في أعماله التي عاشت معه.. كي تصطبغ من خلالها تكويناته الهندسية البائلة بالقة.

لقد تفرد الفنان مصطفى الانزاوي بتيابه التجريدي الكلاسيكي القائم على تنظيم خطوطه واللوانه ومساهماته لحسابات هندسية ورياضية واضحة بقيقة صارمة.

الأبجدية البنائية

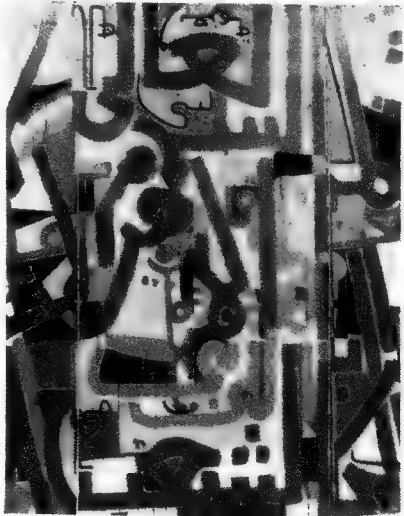
أما الفنان يوسف سيده فقد استحوذ عليه الاهتمام الكبير بالحرف العربي ليصنعه بشكل جمالي داخل بنائيات لوحاته.. تلك المفامرة التجريدية التي استهوت كثيراً من الفنانين العرب من بعده الذين استخدموا الأشكال المتعددة للحرف والكلمة والجمال المركبة

يفرغ الإلهامات والإيماءات التي تلاحقه فيقوم بتسجيلها على أي شيء يصاحفه.. ولكن الأشياء كانت دائماً تتوالد في إدراكه بين الخيالات والأحلام للمختزنة داخله.

ولازالت الأشياء العنيفة ومخذب المدينة والتصرف والأحداث والاكتشافات تملأ عليه إيماءات وإشارات تظهر على شاشة الخيال فجأة بدون مقدمات وتختفي.. لتنتقل الصنفة فيها بقدر ليس بقليل.

فيه الأحداث الجارية في الوطن العربي كما كانت المنيّة ومخجها ومخجها ينبوعاً فيأبساً لأعماله في كل تلك الإبداعات التي خطها.. كانت الأفكار تخلق في خياله وعندما يبدأ العمل في تسجيلها تتراخ إلى أشياء جديدة لم يتصورها من قبل.. يقول: إن أنجح أعماله والتي تتال وضاه تلك الأعمال التي تنتهي بسرعة لأنها تحمل كل الشحنة الوجدانية دفعة واحدة وأحياناً كان لا يسمعه تحضير اللوحات.. فكان

يوسف سيده .. السيد العالي



واييات الشعر أحياناً.. وهنا ينقسم القنوتين لهذا الفن إلى فريقين: فريق يقرأ اللغة العربية ويعرف مبادئ كل حرف.. وفهم محتوى كل كلمة.. وفريق آخر يجهل اللغة ومعرفة حروفها.. لذا تتغير النظرة العامة لكل فريق.. فالأول يعرف الغرض الرأى إليه الفنان بصورة مباشرة.. والثاني ينظر للوحة كعمل فنى تجريدى له أصوله الجمالية واللونه المتناسقة.

وكان اختيار سيده لبعض الكلمات ذات الخصوصية والميل للوضوح فى اتصاله كى تلعب دوراً هاماً فى التركيب والتوفيق والتفسير والتبديل والتصغير والتكبير.. مشكلاً مضموناً ذا صفة تعبيرية تجريدية بصرف النظر عن مكتونها.. ضافياً عليها ألوانه الناصعة الصافية ونشعر من لهيب وهجها أنه فنان جاء من الشرق العربى.

ولم يكتف سيده بإبداع حروفه ذات اللامع التجريدية.. بل دفع تلاميذه لهذا المضمار.. ساداً إليهم يمينه لا كاستاذ..

بل كطالب يسعى إلى الدراسة كتفـه باكتافهم من أجل التواصل.. والتواصل والتكاثر.. فى حقل الفن والتربية.

وأخيراً وليس آخراً فلن تأثير الفن التجريدى على جموع الفنانين لم يتوقف عند هؤلاء الفنانين الرواد.. بل استمر ومازال بين العديد من الفنانين الجدد أمثال: محمد طه حسين، وعبد الرحمن النشار، وكمال السراج، وأحمد فؤاد سليم، ولقاروق حسنى، ومصطفى عيـدا المعطى، ومحمود عبد الله، ومحمد رزق...

إلى من خطوا خطوات على مشارف التجريد كـمـز الدين جمودة ، وعبد الهادى الجزار ، وجاذبية سرى، وهامد عبدالله وعلى رزق الله، وثروت البحر.

وهؤلاء الذين تخطوا هذه المرحلة إلى ما بعد التجريد كالفنانين: رمزى مصطفى، وأحمد نوار، وصالح رضا، ولقاروق وهب، وعصمت داورستاش، وعبد السلام عيد.. وهذا له حوار آخر ■

المراجع :

- حول الفن الحديث لجورج فلانجان ترجمة كمال الملاخ.
- الفن اليوم هوربرت ريد ترجمة محمد قنمى وجرجس عبده.
- دراسات فى الفن ومسياس يونان.
- الفن الحديث محاربة للفهم د. نعيم عطية.
- العين العاشقة د. نعيم عطية.
- صلاح طاهر - صبحى الشارونى كتب مبقة الاستعلامات.
- المصطلح الفنى - اسعد عرابى - الشدة النبوية للمصاحبة لبيئات القاهرة ١٩٩٢.
- صفحة الفنون التشكيلية جريدة المساء من عام ١٩٦٩ إلى ١٩٧٥.
- مجلة الفنون العدد الثانى ربيع ١٩٧١.
- رحلة فؤاد كامل د. غالى شكرى من كتابات الفنان عام ١٩٦٩.
- دراسات خاصة عن الفنانين للمؤلف.



غضب للفنان الايطالى ج . سبادارى

طوفية مـ دثـة

قراءة فى عالم كاتب ليس تقليدياً، بل تجريبياً
تحديثياً، تحاول ان تستنطق التاريخ السرى لعالمه
الخاص، المكون من ثقافات متجذرة فى عالم الروح
الفرى.

وقعاً معيناً يتفاهد، الكاتب، عمداً أو عن
غير عمد، فهل لمسألة العمدية بمعناها
اللغوي معنى فى آليات العمل الفنى.

وفى هذه الشذرات - وفى هذه
القصة بالذات، هناك تقطيع وتقسيم
للفقرات تحت عناوين محددة كأنها
علامات طريق خفى - يوجد سلك مضمّر
ينظم القصة، وعلى القارئ، أن يتأمله:
هل هو علاقة متعة فيها نوع من القسرية
والإجبار؟ أم هى علاقة انتقام فيه حلم
بالموت المفاجئ، ومن ثم إهدار للحظة
الانتقام، أم هو إذلال متبادل لا يحل
شيئاً؟

سوف نجد من خصائص الكتاب كله
- تقريباً - أن العمل القصصى يقوم
على بنیان من تجميع للشظايا متناثرة
التناسق، أو متناشقة التناثر.

وما من جدوى أو قيمة لأن أذكر
هنا حكايات القصص، أولاً لأن هذه
القصص ليس فيها حدوث أو حبكة
سردية تقليدية (هو ما يجرى عليه معظم
القصص الحدائى الآن) وثانياً، وهو
الأهم، أن حكاية الحكاية لن تكون إلا
نشاطاً غريباً عن العمل الفنى، وخارجياً
عليه، ومُغفراً لطبيعته، ونقلاً له إلى

إن نور القلق والغربة - وهو نور مُخاليل
وليس ساطعاً - يشع من خلال صياغة
لغوية بدالية خاصة قد تصل فى بعض
الأحيان إلى حد الاستخفاف والسرية، ما
يمكن أن نسميه صياغة سردية، ما
أقبحه، لا مفرك من أن نصوص -
كيفية استطعت - إلى انتهاء النص
التمتعية، وسرديته التى لمها تظل
مفتومة ومحسية على النفاذ فيها؛
الإشارات الصوفية، والدلالات المجورية
تضفى على الأحداث جواً غامضاً
وشائفاً وسحرياً، و«الأحداث» (إن صح
أن هناك بالفعل «أحداثاً» بالمعنى
للغوى) تظل فى الغالب غير مفسرة.

ولذلك فإن من جوانب متعة هذه
النصوص البحث عن الدلالة، أو توليد
المعنى، أو إعادة خلق العمل الفنى .

فى معظم قصص هذا الكتاب،
ولنأخذ أول قصة نموذجاً «تاريخي»
التناسق، تقنية ملحوظة، لهاها جدية
عليه وعلى معظم كتابنا - وربما على
القارئ العربى بصفة - هى ضم
شذرات متناثرة ولكن غير متسلسلة ولا
متناسقة، بل تبدو متنافية وأحياناً
متناقضة، ولكنها تُؤمّى، فى النهاية ،

فـ يعنى لبيل نصوص إلى أفاق
أبعد فى مجموعته الجديدة
«الفرى» لكتمال» ويمضى نصوصه إلى
اكتمال أكبر، وتتضح فى هذه النصوص
الجديدة جوانب كانت أكثر كمنوا فى
«مناشق المحدث» (٥٥) ، ولا بأس هنا من
أن نورد النص الذى قُسم به لبيل نصوص
كتاب الجديد :

هذه قصص مكتوبة باقتصاص بالغ
ولا تسعى إلى نتائج مباشرة، ولكنها
تخفى خلسة فحاً يصطاد القارئ، مما
يلغمه أحياناً للعودة إلى السطور الأولى.

تصنع ينمكس من فوق سطوحها
العادي بريق القلق، ليسطع النص بنور
خافت من الغربة، فهى تبحث عن
اكتمال حلم التواصل مع المجهول، دون
إنهاء فهم قوانين الكون، أو فك طلاسم
سر الدهشة الباعية للاستيقاظ من نوم
التعب، وارتداد مناطق الرعى المعلقة
بغيباب الانتباه. دمه لا تقطع من خلال
البحث المستمر عن أسرار النفس وما
وراءها ورؤى الواقع منسوجة بلحم
الأسطورة .

وبدائية فإن معظم هذه القصص
ليست «عادية» السطح، ولأ عادية الأمق،

أم كلثوم - تابة سرية؟

إدوار الخراط

وسيط آخر يشوهه بالضرورة. ويجعله شيئاً آخر، قد تكون فيه إشارة ما إلى بيئته القصصية، على الأكثر وإلى أحسن الأحوال، ولكنه لا يفنى بحال عن الخبرة المباشرة للقارئ، يعايش العمل الفني، بل يعيشه، ويوجد من جديد، كل مرة.

في «هينات اللذة» نلاحظ تغيراً نهائياً في منطق القص «الليفيدي»، إذا صح التعبير، حيث النتيجة مرتبة بالضرورة على العرض الأولي؛ فليس هنا بدء ولا نهاية، وليس هنا سبب ونتيجة. ليس هنا ثواب أو جزاء يسدئ للقارئ، إذا سار مع منحني العمل حتى يجد نهايته - أو سعادته - في آخر القصص، أو عند ناصية النص.

«انصراف البعد عن الذي هو أوت منه وإليه»

ونستجد في هذه القصص إحدى طرائق الكاتب الأسلوبية التي تشف عن إحدى خصائص رؤيته لعالمه، أعني بذلك صيغة السؤال في المضارع «أأَمْ يمدح سائر محاسنها؟ أو لم يفصل أوصاف شمرها؟ .. أو لم يرتب في خياله...» نرجات نطقها «.. وهكذا وصحیح أن الفصل المضارع هنا متفنى، مما يجعله، لقوياً، يندرج في سياق الماضي، ولكن بإزاء صيغة المضارع نفسها تنفى

الماضي، وتجعل ما انتقمى حاضراً ومائلاً ورائعاً، وهو في الوقت نفسه موضوع سؤال، وليس موضوع تقرير نهائي، كما أنه موضوع نفى وليس موضوع ثبات.

هذه بعض خصائص رؤية الكاتب للعالم، مترجماً عنها بصيغة أسلوبية: أنه «يستحضر» الماضي، أي يجعله حاضراً، ولكنه يسأله باستمرار ولا يقبله، ثم هو ينفي - أو على الأقل يسأل نقياً - ولا يقبله.

إن انعدام اليقين هنا لا يثنى صراحة ولا مسخراً مبالغاً، بل يتلوى عبر صياغة أسلوبية «تنتهي به إلى حيث بدأ» حيث «الحدث كما الذكرى».

وفي هذه القصص، الجميلة بذاتها، تتبدى كذلك إحدى خصائص الكاتب الأسلوبية الأخرى التي تتم بدورها عن أحد مواقفه الرؤيوية.

إنه يستخدم «أو يفيد من» أو يصوغ الانقلاب الإسمية (اسم الفاعل)، بدلاً من أن يضع أسماء (بطاقات)، فيقول على سبيل المثال: جاتس الديار، مانعو الإغفاء، حارمو الومن، شقاقو الجيوب، كاجيو الجموح، الحافظ للسر، المرحل بصمد الغروياء، مائع الغرب، وليس الرابح كالصالح.

كما كان قد قال، في عنوان مجرعة الأولى، وفي قصته الأولى في تلك المجموعة: «عاشق المحدث»، فبدلاً من «الاسم» يضع لنا «اسم الفاعل».

وبذلك يستمر «الفعل» لصيقاً بصاحبه، وبدلاً عن اسمه، يصبح الفعل مستمراً، «مستمضراً» أي حاضراً مضارعاً على الدوام، إنه ليس محسنه أو «علي» بل هو دهائس الديار الذي لا ينسى جهوس البلاد، لا يتوقف عن بحثه، ولا يمكن أن يتوقف لأن هذه هي هويته، «بطاقته الشخصية» الكاملة، وفعله المتصل الذي هو قوام شخصيته، ونس على ذلك كل هذه الصياغات التي تبتعث لنا عالماً دائماً الديناميكية، دائماً التفاعل دائماً الحركة.

وفي القصة التالية مباشرة «الرحلة الآلف» - وهي، كما هو واضح، رحلة صوفية - نجد مصداقاً مستمراً لهذه الصيغة في: «أحسست به صبارني» (بدلاً من أن يقول: «أحسست به بصرفني») أو «أنا ناظرها بحارسها» أو «أخذت أحدث الطفلة بلازم الكلام» بدلاً من «أحدثت الطفلة بما يلزم من الكلام»

وقد يبدو للأن الذي ألت مطروق الكلام، أن في هذه الصيغيات مركبة

لغوية وهو ما يؤخذ على هذا الكاتب في أكثر من مناسبة، هو ماخذ لا داعي الآن لبيان سطحيتها، وبخطه، فعلى العكس من «الراككة» تنبئ في الأساليب الصياغية لهذا الكاتب معرفة حقيقية بالثرات العبرية، وبخاصة في الفلسفة والتصوف والمعلم، وتتجدي استقافته من هذا الكنز فاحش الغنى الذي خلفه لنا أسلافنا، ونزود عنه - معظمنا - الآن بما في أيدينا من يسير القول وبسطحه وقوالبه الشائمة المألوفة.

«هيئات اللذة في تأويلي هي اختبارات من أجل الحرية (الانطلاق) وهي اختبارات يسقط فيها «الريد» أو «المرجل» ضحية للظواهر (الهيئات) بدلا من أن يدرك مكانم الجواهر، ويكتفى بالقرب البادئ بدلا من الممتنع الصعب.

أما «الليلة الأخيرة بالضبعة» فإنها تنتمي في تقديرى إلى ما أسميته «فلك تخصص التسلية» أو حصص التشويق والبراعة اليدوية البحتة، وهي قصص مع كفايتها وحذقها الذي لا شك فيه، أقرب إلى القصص البرلمانية الجيدة، أو قصص «السحر» و«الأسباح» (أهذه تنتمي، بدورها، إلى «الآداب الرفيع» أم ليست منه؟ سؤال مستعصم، لا أزعج أننى قادر على الإجابة عليه، على وجه التعميم والنهائية) وفي هذه القصص قدر من السسر السهل الذي لا حل له - أو الذى يحل عبر تركيبية محكمة الصنع - وهو سسر سهل لأنه مصنوع، وليس مواجهة أو تساؤل، أى لأنه مجرد مائى به عمدا. أى ليس فيه علاج أو تناول للسسر باعتباره حضورا خفيا وقمالاتا قائما بذاته، وساريا في الوجود، مائلا وقبليا وليس مستعصم.

لا أريد بالطبع أن أستخدم كلمات كبيرة لعل هذا ليس مجالها ولكن لا مفر منها في محاولة تبيان الفرق بين السسر

«البرلمانية» أو «سسر قصص السحرة والأسباح» وبين السسر باعتباره سؤالاً ميتافيزيقيا أو كونيا، هو موضوع الفن، والفلسفة، والشعر بامتياز. أما «السسر» السلسى المدغدغ لخصاسة التشويق والاستعجاب والاطمئنان في النهاية إلى «الحل» للسوس بيراعة في ثنائيا القصص، فهو في النهاية أمر غير مهم. في قصة «حد الاعتذار» نجد «السسر» بمعناه الحقيقي.

واللغة هنا - أكثر من معظم قصص نبيل نعم - هي لغة الصوفية، وإن كانت معظم أصاله لا تبرأ من مس هذه اللغة.

لأن الضبيرة هنا - بوضوح واستسار - مما - خبرة صوفية، فهذه الأم العذراء العشيقة للمتحدية كتابها «الحقيقة»، كأنها جوهر الأرض، كنه المرأة (كأنها الشق الآخر من الرجل) ... هي خبرة اللطالعي عن الجسدانية في مواجهة موت يظل موضع إفا، لأن الموت ليس نهاية ينقض النص يديه منها، ويخلص، بل هو حضور قائم، لأن الموت نحياء ولا نموت أو نموت فيه.

إن أى تأويل هو إضافة على المتن - قد تكون إضافة له - ولكن لا معدى عن الخبرة المباشرة بمعايشة النص، ومشاركة القارئ في إيجاده.

في «إثم الصمصوت» يمكن أن يكون أحد مستويات الدلالة أنها قصة عالم مفغوس في الإثم، أو قصة الخيانة والتكوير.

هذه موضوعة متكررة ومضامرة لقصص الكتاب كله: الحص بالإثم يستعصى طلب للخلاص منه بل على العكس هناك رفض للخلاص من الإثم، وكأننا الإصرار على الانغماس فيه هو نوع من التطهير (بالعقاب الدائم) على طريقة بعض الصوفيين من الإغراق في الحسية طلباً للتسامى عنها ليس ثم

سعى للمفسران هنا، بل عمل على استدامة الإثم (وما يتبع ذلك من حس خفى مستمر يعذاب الإثم وليس الهرب منه).

قصة «المحالة» الصغيرة الجميلة هي قصة سعى للوصول إلى سيدة الكون، بئى طريق، بما في ذلك طريق الخداع والتزيى بهوية مغايرة. فإذا كان «المطلق» هو الغاية، إذا كانت الأم الإلهية هي مناط السعى والعشق، فهل كل وسيلة - وأى وسيلة - مبررة؟ حتى لو انطوت على الكذب ٩٠ وهل الكذب هنا ليس شراً صراها بل ذريعة، أو تقيى.

سؤال طرحه القصة، لكنى لا أظن أنها تجيب عليه.

وهكذا يمكن أن نمضى في تحليل أو تأويل لهذه القصص البديعة الملفة، دون أن نصل - في ظنى - إلى فلك كامل لها، أو فضاء كامل لأسرارها.

في «الموت جوعا» بحث لبينة القرن الرابع الميلادى، هي البينة التي تبدو تاريخية، ولكنها في تقديرى تتجاوز الزمن التاريخى، وتضرب في بحر اللازمية، لأن الأعمدة الرئيسية للقصة ليست في مدينة «ثيايديدس» (كما جاء في الطبع وأظنها «ثيايوليس» أى «مدينة الله») بوسط صحراء النطرون، ولا على شواطئ ديكس «الفرقة» بعيدا عن «بحيرات الجسد» (٥) وإنما أعمدها «الشوق العظيم لمعرفة الحق» و«طلب المعرفة من خطيئة لم أعرفها» (٦) والنور والشيطان اللذان هما ملك لكل إنسان» و«نورانية الاندفاع أو نورانية الحق» (٧) (وهي موضوعة مفتاحية في الكتاب: الخداع أم الحقيقة؟) أى أن أعمدة البينة القصصية هي موضوعات الشهوة والإثم والرباين والخلاص - واضدائها في الآن نفسه: الشك والمطارة والرفض والسقوط.

وسوف نجد في قصة «دوانيا» بعد ذلك، هذا التناول لوجوه الخديعة والحق للتراث، كما سوف نجدها في «حديد الأرض» حيث الكذب والحق – أو الصدق – قضية مطروحة وبغير محاولة : «ما سددت عليك باباً وما أنا بفاتحه » الكذب ياملأ صفته» (صفحة الرجل ، على لسان المرأة) وما هو بطبيعة الحال رجل، ولا هي بامرأة ، كما أنه « زمان بلا زمان»، وكما لا يتفهمها بكافه، فلا يتفهمها رجاءه لكنها هي أيضا ، بدورها «بشرارة الفتنة والخديعة أحرقت قلبه» .

أهو تكامل المتضادات ، أم تضاد الاكتمال؟

هذا هو لب القصة – للفتاح في الكتاب : « القمر في اكتمال » ، إذ إن اكتمال القمر هو العودة إلى النقص والعوز، هو التخلي عن نشدان الكمال في القداسة، «فما فائدة الهرب من دار إلى دار» و «إلى متى حيرة المتوكل» . فكيف يجمع النشوك – كيف يتسقى الركون إلى راحة الاعتماد على «الأخر» ، حتى لو كان «الأخر» هو «الطلق» بذاته، والصورة التي هي نقيض «النشوك» ، أو لعلها فقط «ضد»ه الكامن في تكوينه وليس نقيضه التفتاني معه تنافيا تاما؟

أم أن « ملك التباينات» أي الضم بين المتغايرات، هو أيضا من خصائص رؤية هذا الكاتب وطرائق أسلوبيته في أن؟

انظر إلى انقطاع المسفر – إذ يقول : « .. هي من مَلَكَّت تبايناتها، من قهضت الليل وعاضرتة تصرخ باللذة معهم ، (حتى إن كانت صرختها كانية، فهي مع ذلك صرخة اللذة المجتمععة مع عشرة الملل ولكن لحظة الرقيق (بالحبيب) تستوجب لحظة الغفوة

ومن هذه التباينات التي يملكها نص نبيل نعوم، تباين السياق التسمائي (اليتافيزيقي، الصوفي الغارق) والسياق

اليومي المبتذل الذي بقوة تجاور التباينات – وتملأها – يفارق صفته السوقية ويكتسب إشعاعاً ليس من هذه الأرض : «خشيت الجمالات البشرية، كان الجو حاراً، والمصعد معطلاً، إن إغفاء صفة «البشرية» على الجمالات ينفي على الفور السياق البشري، ويخرج بالراوي – النص عن هذا السياق، ويعطو به عنه، ثم يأتي تعطل المصعد، وحرارة الجو، في سياق يمس معتاد مشاهد على علاقته يقول النص الراوي في هذه القصة تخيلات الذبيحة، يحكي عن مريض يده ضعيفة سواده ولا شعرة واحدة، (واضح أو مفهوم أنه مريض بالسرطان في آخر مراحل العلاج بالأشعة): نظر حولي ليراني للمرة الأخيرة . كنت أعرف انه يموت من أجلى .

واضح أيضا ومفهوم أنه نوع من مسيح يصلي من أجل الآخرين، يعرض الاسم، يشفي البعض، يضع يده على محل المرض، .. تعصره الأوجاع .

ليس من المتوقع من كاتب بهذه البصيرة أن يضع مقارنة أو مقابلة فجأة مباشرة، هو يغير من أبعاد الاستعارة حتى لا تصيح، بعد، استعارة: وكانت أخته تكبره بعشرات السنوات ، ظنتها أمه «أى نوع من مريم المجدلانة» ويدهشني فنائه من أجلى، ويؤلفني حله لوزي» (١٧) .

تنتهي القصة، بعد حوار ملغز، يقول النص الراوي : «لا موت خلال الموت ... أخذت شفتي بين شفتي ، انفث فيه نفسي حياة جسد لم يعرف النسم (١٧) ولنا لاحظ أن الراوي كان قد حيره إثم شهراته، وأنه يرفض الانضمام ، ويترك الانصياع لتخيلات الذبيحة (القربان) وأنه يقول «من أخطأ فليتسلم» ، لكنه يرفض القربان، والذبيحة، ويطمس

الخلاص كله، ينحضه بعد أن أثبتته، أو على الأرجح يحفضه ويخفيه في الآن نفسه .

تملك التباينات .

وإن نحن الآن أمام أطول قصة في الكتاب : «الراوي يحضن الجبل» (انظر تناسق المتناظر في العنوان نفسه إذ الراوي يحضن الجبل، وليس العكس كما هو المتوقع) وهنا أيضا نحن بإزاء قصة تنتمي إلى هذا الطغ من قصص التشويق وفعل السرد الكف الحائق، فهذه قصة القتل – أو الإساءة – باستخدام القوالب النسوية (بدلاً من استخدام السب أو الرصاص مثلاً) والكاتب يمهّد للنهاية المفاجئة – لحظة تنوير ؟ – شهيداً بارعاً مطولاً فيه دراية بالتفاصيل وتمكن من فن الحكى .

ولكن مرة أخرى أزعج أن هذا كله ليس بكاف ولا هو حقيقي، على الأقل في سياق الكتابات «الجيدة» لنيل نعوم.

ومع تراوح البيئة أو الظفعية القصصية بين القاهرة المعاصرة، والسويس، وشاطيء البحر الأحمر والغريقة والمشارتين والبيت الفخم كلها مواقع الضاحر الآن مرسومة بسرعة وثقة، في «الراوي يحضن الجبل» وبين البيئة أو الخلفية التاريخية في قصة «نوبوتيس الأفيسي» وعلى الرغم مما تثيره هذه البيئة «التاريخية» للشعوية بمطابقة الترميز والإغلاف والسر (كما هو الشأن عند هذا الكاتب بالذات) فإن القصة في تصويري تظل، ناقصة ، وربما معطوبة.

فيها بلا شك قدر من الكفاءة ، والاستعادة التاريخية والتفاصيل الوحيدة، لكنها تظل غير متقنية – غير مكتملة بالمعنى المعرفي البسيط وليس بمعنى « علم الاكتمال» الذي هو بعد من أبعاد السعي نحو الكمال – أي أنها

تفتقر في ظني إلى الدلالة، لا تقضى إلى شيء مع أنها تعد بانها سوف تقضى الى شيء (ذلك أن العمل الفني الذي لا يقضى إلى خاتمة نهائية مغلقة على ذاتها يمكن أن يكون عملاً جيداً) لكن هذه القصة في حسمى تظل مغلقة على أحداثها - أو حوادثها - وتأملاتها للمقلوبة غير الخصيبة.

أما قصة «دوانيا» فهي من رائعات هذا الكتاب.

هذه قصة دالة على مجموع قصص الكتاب، لأنها قصة تبادل الهويات، أو التحد بين المتضادات، أي بعبارة النص في غير هذا الموضع «تملك المتباينات» ويقع تبادل الهويات إذ يتحول الأعمى بصيراً مانياً، وتضيق جفون (البصير) إلى شقوق كما يتحقق بماء الراوى إذ يقول: «أتوسل إليك أن تحتقني، أن أذهب لشبهة لا أعرفها أبع أن تبصروا أن أعمى».

فلذا أتينا إلى القصة الأخيرة «نبرة صدق» وهي كذلك قصة طويلة تنتمى أيضاً إلى تلك قصص التشويق والمخاطرة، حين تبادل الأوار يلعب نوراً مهما في بنية العمل، أو فلنسمه كذلك تناقض المتناقضات.

هذه القصة في مجموعها قادرة على استيعاب بالقيم السيكلوجية، وتحولاتها وتمرجاتها، وفيها إحياء بموضوعة تخاليل سائر قصص الكتاب، أن ليس ثم مكسب ولا خسارة، أن الإثم يصل الطهارة، والاكتمال فيه نصن أساسى.

سوف استخلص الخصائص الرئيسية لـ «القر في اكتمال» في تقديرى، على النحو التالى :

١ - علاج الحسن بإثم أو كى مركز فى الإنسان - وربما فى الكون - مع

رفض الخلاص منه، وإنكار السعى للفرار والتلهو.

٢ - للسعى بالفعل - أو اسم الفاعل - ليس فقط سعى أسلوبي بل هو رغبة لصالح سقطت فيه البطاقات الساكنة المسلم بها وحلت محلها قوى فاعلة لا نعرفها إلا بنيانميكيتها وحركتها المستمرة، فهو الفاعل المتصل، وليس للسعى المذروغ منه باسم سكونى.

٣ - ضم الفترات وتآثر التناقضات - أو تناقض التناقضات - ليس، كذلك تقنية قصصية فحسب بل هو موقف وإدراك فلسفى ولفى مما.

٤ - تراج وحسب الحق والخديعة، النكران والإيمان، والكتب والبرق، مقوم جوهري، فليس ثم حق نهائى، ولا كذب نهائى، ولعل القيمة الخلقية فى هذا الموقف هى التعرف عليه وليس تجاهله، وهو بالخيوط ما «تؤديه» لنا هذه القصص.

٥ - الموت نصيحة ولا نموت، ليس الموت نهاية للحياة، بل ربما كان أحد عناصر الحياة، نفسها، وجنلية الموت والحياة ليست فقط مقولة فلسفية أو عقلية، بل هى خبرة جميمة، معاشة ومماته.

٦ - يتبدى الحب الجسدانى فى هذا العالم شركاً ومازناً، وليس تحققاً ولا نشوة، ليست كتابة نبيل نعمو كتابة شهوية - على عكس ما قد يبدو فيها من حفاوة بشهوات الجسد وإصرار عليها أو على «إثمتها» - بل هى كتابة عزوف عن الجسد، بالفضوح فيه، إنكاره بامتلاكه ويتميز عن طريق تمجيد، على طريقة بعض لمائل الصوفية التى تفرق فى الحسية بنية مفارقتها نهاية أو وطه شوكتها.

٧ - ملك القباينات، أو توجد

المتضادات، صورة مكثفة لتكامل التشتت، وغم الضربات، على نحو لعله يتجاوز التقنية الأسلوبية، والرؤية القصصية، إلى إدراك شامل مجع، أى إلى مقولة فلسفية كامنة فى صلب النص ولهملة له.

٨ - النفى المزوج . وهو ما يجرى فى سياق المقولة الفلسفية نفسها، من زاوية أخرى، فالاكتمال عنده وجه من أوجه النقص الدنس هو نفسه قداسة من نوع ما، ونفى الكمال كمال، ونفى النقص - فى الآن ذاته - هو نقص، ولا فرقة بين البعدين، إن القمر فى اكتمال هو نفسه قمر المالح، وليس قمر آخر، والتوصل المستمر قانون، لكن هذا القانون نفسه عرضة بدوره للتحويل والتغير. ولهذا فإن التلق الضصيب يخامر الكتاب كله.

٩ - وأخيراً فإن هذه القصص تدير فى بيئة تاريخية - معاصرة أو غابرة - لكنها مفارقة للتاريخ، وملاصقة للزمان لللازمى، إن ابتعات البيت الفرعونى أو القبطية أو الإسلامية إنما يتأتى فى تضاعف «الآن» الذى ليست له محدّدات تاريخية ضيقة . مما يتسرّب بالقارىء (المشارك للتواطى) إلى إيهام - هو القناع - أشد قوة وأعنف دفعا من مجرد التصورات الخارجية .

هذه كتابة لا تقتصر على حدود القصص ، كحسا الفناء عند الرواد القدامى، بل هى تضم السرد إلى التامل الصوفى، والصور المألّف الدرامى فى سريته إلى الوصف فى خفاء، وشطح الفترات الفلسفية إلى جمال ومضات الشعر.

ولذلك، فهي، بامتياز، كتابة عبرنوعية يحف نبيل نعم جودى وحده بين كتاب ما يصح، بمعنى من المعانى، أن نسميه ظاهرة السبعينيات بكثافة

النسيج الذي يقوم جانباً هاماً من قصصه القصيرة التي تضمها مجموعته الأولى «عاشق الحدث» ثم مجموعته التي تلتها في أول هذا المقال : «الفرح في اكتمال» وروايته الوحيدة المنشورة «الباب» التي يمكن اعتبارها قصة طويلة فضلاً عن روايتين غير منشورتين له «المودة إلى المجد» و«جسد أول» ويزعم المعالجة وياحتشد العناصر التي تكون رؤيته وصياغته معا .

إن بعض كتابات هذا الجيل ترق خيوطها إلى حد الوصول والهافة أحياناً، وإن فيها قدراً من «براءة الرؤية» والتناول معا، أو قدراً من خفة الوزن إن صح التعبير . و«الجيل» هنا لا يعنى فقط كتاب عقد من عشر سنوات، بل يعنى أساساً «ظاهرة» أو حركة أو حلقة في تيار الإبداع.

أما نبيل نعم فهو كاتب «ثقيل» بل باعظ الثقل أحياناً، على الأقل فيما اسميه حلقة القصص الأولى، وحلقة القصص الثالثة في عمله ، تزعم كتابته في هاتين الحلقتين برصيد محسوس من الأساطير ، والإشارات الثقافية التراثية، والتأملات المستفطرة من قراءات كثيرة ومتنوعة، وللشطح الذي يريد أن يكون صولباً، والفرح في غياب الأتيان القديمة والحديثة ليظهر منها بلقي من الصمغ يستخدمها بنجاح ملهم أو بعدد متدبر على حسب الأحوال

هو أساساً كاتب تحديثي وتجريبي لا يعتمد الكتابة التقليدية السردية. إذا استثنينا حلقة القصص الوسيطة عنده، وصياغته تتدرج أساساً، في التقديم لعمله بجمل عليها مسحة البساطة والعادية والتقرير الخارجي، لكي يتقلب فجأة في غمار الإشارات الرمزية والتقليع التخريبي، ورواية الأحداث

الجسم والزوى الموهلة في كلمات قليلة مقاطعة ومتشابهة .

والأرجح أن تراثه القبطي الخاص، وثقافته الواسعة، وتعليمه العلمي - فهو مهتمس - ورحلته إلى الخارج، وولمه بالثيولوجي والتصوف، قد تكون من المراجع الصارخة على النص ، عنده، ولكن إسهامها في تشكيل النص لا تحطه العين .

قصته «يوسف مراد مرقص» هي دورة ميلاد وموت لا يفتانها «البطل» بنفسه وإن كان هو الذي يحييها ويموتها، يوسف مراد مرقص نفسه لا يحدث له شيء، تمضى حياته على سنتها العادية كأنها لا تمضى. ولكن الدورة تجري بين والده وابن عمه، وكلاهما توجد بالبطل، كلاهما نموذج رئيسي ، وأرضى مع ذلك، وكلاهما يعيش و يموت كأنهما متناسخان مع أحدهما الآخر، فليست الدورة افتعالاً.

قصصياً، ولا حيلة يقصد بها المفاجأة، الصياغة الباردة التقريرية الخارجية وغير السردية أولاً وقبل كل شيء تنفى - بذاتها - لعبة التكنيك التقليدي .

وفي «النهر عند المنبع وعند المصب» ، يقول الروائي: «قلت يا عالم الأسرار متى تريح هذه النفس من المصوبة في جسد بعد جسد، تيمة الدائرة الأبدية، أو المودة المتكررة أو التناسخ المتضرد. (قصة «المودة» لها أهميتها. هنا ، والصروف الإيجابية تلعب الدور الذي يعطيه إياها ابن عربي) سواء كانت مستوحاة من الهند أو من نيتشة، تيمة ملحة عند الكاتب. وفي هذه القصة تتخذ الصياغة مسارب لها من التثروات الفرعونية والقبطي والعربي والحديث على السواء، وتتخذ العبارات الصوفية كعفريات لها شحنتها، ولا يتردد الكاتب أن يضع مقولات صوفية غامضة

وموحية، بلغة باطنية ومرتمة بالعدد من (١٦) إلى (٧) ومفردات من الإنجيل والقرآن كلها في طرايا قصة مبتذلة عن محاولة سعى العمل لتزييح ابتئها من البطل الذي يتحدث عن ذات نفسه ويسمى ليتحدث عن ذات الكون كله، ويستقطر طموح رؤاه من خلال تاريخه.

«المخلص ابن الإنسان» قصة باطنية تماماً ، لم تعد موضوعاً في سياق القصص البحتل اليومي وإن كان سياق القاموس مترواحاً بين الحكاية واليهوديات. وابن الإنسان هنا هو الذي يذبح ويقطع ويوزع قرباناً على الأكلين، كل بحسب نصيبه المعين من قبل أن يولد، وهو مركب من «أوريزيس» المصري القديم الذي شُطع ووزع، بالتفصيل والتحديد، ومن يسر الناصري الذي انفدى البشرية وما زال جسده الحي يشارك فيه المؤمنين كل يوم، فداءً وخلاصاً.

«البشرى» تمضى بما بدأت به «المخلص ابن الإنسان» فيفتكي السياق اليومي تماماً، في القص وفي القاموس سواء والابن الذي تأتى به البشرى في النهاية، ولكنه لا يأتى في القصة، هو في الوقت نفسه، ابن إبراهيم وسارة، وابن موسى وصخرة، وابن يعقوب وإبنة وراهيل، وابن زكريا واليهصابات وابن الله من مريم، وهو البشرى به دائماً ولا يجرى، واسمه كامل، والكائن الذي مر على منزله يحمل البشرى، بالرقم «ثلاثة» هو الملائكة الثلاثة الذين هم الرب نفسه والذين استضافهم إبراهيم، والقاموس شعري وأمثولي صريح. وليست أهمية القصة في تمثيلاتها التوراتية والإنجيلية والإسلامية سواء، بقدر ما هي في مضامينها التي هو شوق، ونبوة غير متحققة، وتقرير للإيمان موضوع موضع السؤال: هل يأتى، أبداً، ذلك الكامل؟ وهل تسقط أبداً البشرى؟

تحاول أن تعبر الجسر الضيق بين
اليومي والقدسي ، بين الرث المتبدل
والسرى الغامض الذي يتأبى بطبيعته
على الحل ، لا يصنع نبيل نعيم جورجي
أسطورة الخاصة ، لكنه يستقي من نبع
الأساطير غذاء السر الكامن في وجدانه
ويقد كان هذا السر ، قد أخذ يحف
ويذبل في دورة القصص الوسيطة التي
تعنى بنوع آخر من السر القريب الذي
يكاد يكون بلايسياً .

قال لي الكاتب : لقد سئمت من
اتهام الناس لي بالغموض ، واستحالة
الفهم . أردت أن أثبت لهم ونفسي ، أنني
أستطيع - أيتها - أن أكتب قصة شائقة ،
جذابة ، جيدة الصنع ، أو شيئاً بهذا
المعنى .

وقلت له ، دون مداراة : هذه خطيرة
يتعرض لها كل كاتب حق . أنت قد
سلمت ، على نحو ما ، لضغط الطلب
الجماهيري ، الشائع ، وكنت - أقول كنت
لأنك لا تستطيع حقاً - أن تقترب من
حافة حفرة الخيانة لنفسك ، الحكاية
محكمة الصنع هذه الدسنة منها بأكلة ،
وهي أساس من منتجات صناعة الأدب
وليسست أبداً . لا أقول إنك فعلت هذا ،
فأنت لا تستطيع ، ولكك كنت أن تتساق
وراء هذه الغواية .

أو شيئاً بهذا المعنى ، وإنما أقل
قسوة .

أردت أن أثير هذه القضية لأني
أناق ضد الهمم الشائع الذي يزعم أن
الأدب هو ذلك الشيء القريب السهل
للفهم الذي يسمى أحياناً وإقعياء ،
وأحياناً «معبّر عن هموم الجماهير»
وأحياناً «بعيداً عن الغموض والعزلة
والتهويمات» و«قريباً» و«مفهوماً» و
«مقبولاً» إلى آخر ذلك ...

الفن دائماً فيه عنصر من السر .

واللغة الفنية - أو يسمى بمصطلح
معروف - الخطاب الفني - غير اللغة
المباشرة وغير الخطاب الاجتماعي
وغير الخطاب الأيدولوجي ، لكل منها
مشروعته ، وضرورته ، وإنما في ميدانه
الخط بين الميادين هو الذي يوقع بعض
الكتاب وبعض النقاد في حباله غموض
المعايير ، وفي هوة التزييف ، عن عمد أو
بحسن نية ، على السواء .

والرائعية المفترى عليها ، في خارج
السياق التاريخي للأدب ، ميدان رحب
وهيئ للفاور ومجهول المسارات .

أما «الغموض» الذي لا يلقى عن
مجرد الإغراب والفوركة فهوأت من
محاولة استيعاب الواقع ، الذي لا حد
لفناه ، وتقلده واستحصائه على تسليم
نفسه - في الفن - للغات مستعارة من
جوانب أخرى لجسد الواقع وروحه
العميق .

«السرداب» و «رحلة روع» ثنائية تعود
بنيل نعيم جورجي إلى منطقة اثيرة
إليه ، ساحة المعابد المصرية القديمة التي
كانها حتى اليوم حية في وجدان الكاتب ،
يعيشها لنا في سياقاتها المعاصر ، بعد أن
تقلبت عليها العصور ، لكنها ما زالت
قادرة على الفعل . وبينما تطفو «رحلة
روعي» إلى سطح الواقع اليومي العادي
المخوف ، أكثر قليلاً مما يستقيم معه
ضبط نيرة القصة الكامنة ، تغوص
«السرداب» - كما ينبغي لقصة بهذا
العنوان أن تغوص - أعماق فليلا في
منطقة السر الذي ما يزال يلح على هذا
الكاتب ، ينوشه ويرأوه ويكف حوله أو
يخف .

في المجموعة بعد ذلك ثنائيتان
بارزتان ، لكل منهما ملامحها الخاصة
وقسماتها القاطعة ، وإن كانت كلها -
شان قصصه الأولى - تروم ، وأحياناً
تمسك مسكة قاذفة - بالبرزة التي يدور

حولها عمله كله ، ما يمكن أن أسميه
ببرزة السر .

«طقس فتح الهم» و «عاشق المحدث»
على اختلاف الموضوع المباشر الحكمي ،
ثنائية تستلهم - بوضوح - مصادر
التراث العربي . هذا الكاتب القبطي -
ككل كاتب قبطي حقيقي - لا يمكن أن
يتسلخ عن ثقافته العربية بل إن هذه
الثقافة العربية مقوم أساسى من
مقوماتنا ، وعنصر حي فعال من عناصر
روحنا ، ونبع شسيد الشراء في أرض
وجداننا .

وبينما ترحى طقس فتح الهم إحياء
لا يتسلم ، بكشابات خورخي لويس
بورخيس ، على اختلاف أساسى هو أن
الكاتب المصري يصدر عن تراثه المكين
لذات نفسه - من بين المكونات - فإين
الكاتب الأرجنتيني ، في النهاية ، يستلهم
ثقافة واسعة وعقلا نادرا على التمثل
الذي مهما كان خلاقا فهو تمثل
واستيعاب من الخارج إلى الداخل ، أما
نبيل نعيم جورجي فعلمه متدفق من
محركات داخلية أصيلة ، وليست - فقط -
متقلبة ومستتعاة .

«عاشق المحدث» من در هذا
الكاتب ، حيث ترتفع النبرة التراثية
الشمسية إلى الانصهار - بالواقع - أو
ما نعرفه بهذا الاسم - انصهاراً حقيقياً
وباهراً . ويقترب الكاتب هنا من صياغة
لغة خاصة هي في نفس الوقت لغة
التراث وليست لغته ، ويحل المشكلة
الصعبة التي يتعثر الكثيرون في حلها ،
مشكلة لا أقول استخدام لغة التراث ،
فاللغة في الفن لا تستخدم ، بل لها
سيادتها برأسها . جنباً إلى جنب أو
بالانصهار الحميم مع القوميات الأخرى
للعمل الفني التي يكون تحليلها -
بالضرورة - فصلاً وفهماً وبالتالي
إفكاراً لها . «عاشق المحدث» قصة حية

جديدة بأن تكون من قصص الليلة الثانية بعد آلاف وأنبثافة التمرد المخطط لها والمواجهة مع ذلك تعطي للقصّة بعداً أخطر من أن يجعلها مجرد حكاية. وشطحة الخيال اللغوي البحت تتسق مع خيال مفاجيء أيضاً لأنه يستند - في الدرجة الأعظم - إلى أرضية صلبة.

الثانية الأخيرة في هذه المجموعة ما زالت تعوم حول السر، وقد أصبح السر هنا مرة طقسياً وخارجياً - يكاد يزلزل الثانية إلى مستوى الفرض المعروف في قصص السر التقليدية في «الاستاذ» وإن كانت القوة التي تكاد تكون غير إنسانية، مكشوفة وقريبة للناظرين، ومرة أخرى في «خطابات غرامية» يصبح السر إنسانياً وواقعياً، يشق فجأة عند هذا الكاتب، عن تعاطف حار ومكتوم مع جانب أساسي من جوانب الحياة كل يوم والتي تقابل مع تلك الحياة الفاجعة، لا تقلل برهنتها من جرعتها الدفين، لا يتألم ابتذالها من استعصائها على أن تكون متقبلة أو حتى مسموحاً بها، هذا اللاهج نحو الحب الذي لا يخبو حتى مع خبر حرارة الحياة وذهول نور العمر. في هذه القصّة صدى تشيكي في دقيق ولادع وموقف.

على أن استبصار مصادر إيهاء الكاتب إدجار آلان بوفورخي بورجيس، ألف ليلة، تشيكيوف، التوراة والإنجيل، النصص للصوفية والدينية، ليس إلا حيلة نقدية لإضاءة جانب من جوانب النص، وربما لاستكشاف جانب من جوانب الرؤية الفنية عند الكاتب، وهو إذ يضرب في مسار بعد مسار من التنكيت والمصايغة لا ينو وفيها - بالضرورة - لهذه الرؤية الخاصة به وغير المستعارة وفيها في الرقعة نفسه لنوع من القلق لا يجعله يطمئن إلى صيغة جمود وثبات قابلية للتنكيت والاستجاء، وإذا كان في استعلاء نبيل نعيم جورجي لبعض هذه المصادر - أحياناً - شيء من ثقل اليد أو شيء من «الفضيحة»، فإنه في عمله مدعو إلى المكوث قليلاً على صقل لغة وضبط نبرتها وتحقيق الاتساق بين عناصرها، وأن كان الاتساق بالتضاد، ومدعو إلى الحرص - إذا شاء أن يخرج على القاصدة، وله الحق أن يفعل إذا اقتضى الفن ذلك اقتضاء - أن يكون هذا الضروج أثراء للفننه وأن يكون خروجاً مقصوداً من ذات الفن وليس مجرد «خروج».

هذا فن متنوع الروافد، من إحياء واتعية إلى إحياءات إلى السر، من غموض الصوفية إلى سطوع التراث الشعبي، من الحكمة المحكمة إلى النص المفتوح، من العكوف على هوم الناس وأجاسهم إلى المفامرة بالسقوط في قبضة المجهول الذي لا بد أن يظل مجهولاً، هو فن - دائماً - يحوم حول السر، ويسعى إلى استكناهه، عبر طرائق شتى، بعضها واضح الجادة وبعضها غير مطروق.

وقد يكون في هذا التنوع ما يشوق ويشير ولكن فيه أيضاً في النهاية خطر تشتيت الرؤية وتقنين الطاقة.

ولكن ليس في الفن الحق، دائماً - بجانب أنه إنجاز - مغامرة؟ ليس دائماً وثابة في الظلام، تشق مساراً مثيراً فوق سر الواقع؟ ■

* القمر في كمال - نبيل نعيم، للقاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ١٩٩٣

** عاشق المحدث، نبيل نعيم جورجي، القاهرة، دار شهيد، ١٩٨٤ (نقد) والجزء الثاني من هذه المقالة ظهر كمنقحة لتلك المجموعة التي لم تُقرأ حقاً حتى الآن.

الإيقاعات الروائية

- ١٧ فرائض الموي، عالية ممدوح. ١٢ انعكاس التفاصيل في المرأة ، لياة
 بدر. ١١ الزمن المضاد ، احلام مستغانمي . ١٩ البوارق الهاربة ، عروسية
 البالوس ١٦ التناسل ، بجوى بركات. ١٢٢ أرغفة الطين ، نعمات البحيري.
 ١٢٦ خورخه لويس بورخيس .. نظرة من محيط العالم ، ملف، إعداد ، خ. ك .
 ١٢٨ نظرة من محيط العالم ، جون كينج. ١٢٥ دحض جديد للزمن، بقلم ،
 خورخه لويس بورخيس. ١٣٢ تيلون، أوكتار، أوربيس تيرتيوس ، قصة ، خ .
 ل . بورخيس. ١١١ الجحيم ، ١ ، ٣٢ ، حكاية رمزية بقلم ، خ . ل . بورخيس.
 ١١٢ ليل الموود الأبدى ، شعر : خ . ل . بورخيس. ١١٣ بيليوجرافيا

خصوصية المرأة أم خصوصية الكتابة؟



لا تتبنى «القاهرة» تلك الفكرة الشائعة التي تقول إن هناك أدبا نسائيا، على الرغم من شيوع ذلك في كثير من الكتابات النقدية، لكن حق المرأة مهضوم على كل المستويات. لذا فإن تخصيص محور لها لكي تبوح وتعترف وتدين وتعتبر عن الأمها وأمالها أمر تفرضه الظروف القائمة على كل المستويات.

لكن القارئ لهذه المجموعة من الشهادات يجد أمامه الكثير من علامات الاستفهام: هل خصوصية المرأة تؤدي إلى خصوصية في الكتابة؟ وهل يمكن للمرأة أن تتخلى عن كونها أنثى وتكتب، وتكون لكتابتها قوة وتأثير؟ كيف تبني علاقاتها مع محيطها الاجتماعي ومع المتلقي؟ ما تقدمه في هذا المحور قد يدفع إلى السؤال أكثر ربما ما نجد عبره من إجابات!

التحرير

فرائض الهوى



عالية ممدوح

العراق

صلاة الفجر وهي ترد خاشعة، أمام
سماوات بغداد الداكنة الزرقاء؛ اللهم
ابعد عنها، وعن عمتها تحالف الشيطان.
اسمعها وأبسم، مرددة أنا أيضاً؛
فلتحفظنا الآلهة من دهاء الملائكة، أما
الإبليس فهم الاصديق الأبرار لم يكن
الامر هيئاً، لأنني كنت أريد أن أكون
وإياه دون غرق في الأشمزاز منه، على
أن أفعل شيئاً حيث يعود هو ذاته، ودون
استخدام ذات الفعاليات المموية. فلا
يعود ممكوماً بقلة اللياقة والابتذال، تلك
التي حكمت على الأتني في الشوارع
كفراية وشرط للإندال، في الوظيفة، في
الفراس الزوجي، وفي المخيلة أولاً. فنحن
كفتيات لم نكن نؤمن تلقائية للنسج
والحركة، لا في الشوارع العامة، ولا
أمام كويوتا، وسرعان ما ننع في
التشويبه، يتجدد عمودنا الفقري، ونبعث
على السفريرة. فقامت إذا ما استطالت
قبل أولها، علينا أن نواربها بالاحتشاء
ومبكر. فلا تعود ندرى، أي المشيات

برنية الفراغ، وفرائض الهوى. لكن ما
أن يبقى وحده، ويدون أي عون، إلا
رضوخه وأحزانه، حتى تبدأ أرواحه
السبعة بالفوجان.

الجسد البشري له القدرة على المرور
بين إيمان الخادم وسطوة السيد، فيبرغ
مجدد، يبدأ بالاشتغال بجميع مواهبه
مع نسخ الحياة، ويكاد يكون وظيفية
عامة. أعلى مرحلة من مراحل السلطة.

في السنين المتأخرة من أعمارنا
ندرك أجسادنا، لا تعود خارجة عنا،
نستطيع تكلم ذلك ويحكمة خاصة، بعد
توقف الشجارات جميعاً. ها نحن
نُبصرها تماماً، بعد أن تنحى الجميع
عنها، فنعود، إلى صداقتها. هي الآن
أجساد محبوبة، مستعانة، فلم يعد لها
ما تضطر به، بعد استحقاق اللعنات
والحصرات معاً.

لقد أذل أهلونا أجسادنا باتقان
طويل الأمد. كنت أسمع جدتي بعد

من بين جميع الأمكنة الحقيقية
والمجازية علانية واستغزاً
وجملاً هو الجسد البشري، إنه المساحة
الأشد إرباكاً بين الفضاءات من حولنا،
هو أكثر الكلمات غير المفصوح عنها
تجنباً بين أسرار الكتابة. نحن
نواجه يومياً، نتخلص منه بالنسيان،
وأكثر الأحيان بالانطواء عليه.

هو المكان المغطى والمعرض للسلب
ولأخطار التجربة، فلا نعرف أي التواضع
أقوى عليه: حسابات الزمان باللحظات
القصوى، أم زيف الكائنات السعيدة،
التي لا تريد إلا محطاً ووضيماً.

لكن الجسد أكثر عناداً مما نظن.
وهو يستطيع الانتقام لنفسه من رياء
علاقة أو علاقات مفرغة، مرسخة وغير
إنسانية، كان لا يعود هو نفسه، كان
يصاب بالعمى والقفم.

انظروا إلى حركته وإيماءاته المبعثرة
بين الفضيحة والكتمان. إنه يخفي كفته

افضلها هل المشية العسكرية ذات الوقع العنيف اللدوي؟ أم تلك التي يصحونها عليها، لكي نحصن الكنز الدفين: أي العزبة الناصعة البياض... بالطبع كان هناك فريق ثالث يقع خارج هاتين الخانتين، بلى، كانوا يطلقون على أولئك اللواتي تتمايل أبدانهن عافية وجوراً في الحوادث والجاهادات العامة، أوصاف الأجساد ذات الفجور المطلق. ان معجزة الجسد البشري، بقدر ما هو معروف، عموماً ومستطك، هو أنه شديد الهابة والوزار والتكتم في ذات الوقت.

إن الجسد يذكرنا بالمسؤوليات الملقة على اكتافنا، وليس بالامتيازات التي نستحصل عليها. فنقتصر أنفسنا كذلك العاشقة التي قالت يوماً لمحبهها: (لم يبق لي أحد سواك الآن) وقد تقوم، ربما من الغفلة وشدة الحسابية، إن هذا القول يسعد المكان/ المحبوب/ الجسد، وندرك متشاعرين أو لا ندرك أبداً، إننا نستطيع كل شيء ما هذا الاعتماد عليه.

من هذا التداخل بين المكان الأول: الجسد، والمكان الواقعي الذي تدخل فيه الطبيعة، الكائنات، والأشياء جميعاً سأتناول شهادتي. حول ذلك الجسد، مكاني الأول الذي أوى إليه، دار سكناي الوحيد، أنكبي على أي في مرحلة الضيق، بعد أن سيئني بالأفلام والأغاني وأنا في مثقل العمر. إننا معاً، ولسنا مرتبطين بمكان مسدد، لا بطوقه بين ظهرينا، ولا هزائم لم تفعل مفعولها فينا، فاستجبنا إليها كفضل ما تكون الاستجابة.

التحق به وبصالحني، فأراني له القصص والقصص معاً. ويبدأ وزني بالتناقص. نجلس معاً، لكنه يريد العوبة وحيداً، يريد إتمام كل شيء بمفرده، لكنه يريد أن يثبت أنني المجهول، وهو

المعلوم. هو المكتوب والكاتب معاً. هو المؤلف الذي سيثبت شخصية الأثر باكتمال الوقت، موتي. هو المسافر، الذي تنقل بين المدن التي تهدأ أسماؤها - بصرف - باء - بغداد، بيروت، باريس. أما الرباط فهي تقييد عن ناظري الآن، رغم حسن الصيانة والأريحية المغربية، لكنني لا أستطيع إلا تريد ما كتبتة ونشرته يوماً عن تلك المدينة، بأنها المكان الأشد ساءاً وضجراً بين العواصم الموجودة فوق الكرة الأرضية. ذلك السلم الذي يخلي الجسد في العزلة والوحشة، والروح في القنوط، كائنتي أسمى في حقل من الصمم. الماصد رخوة، الحركة كسولة، والقلب عديم الاكتراث بأي شيء.

هناك مدن كالمضغبات تستخرج من روحك مياهاها الجوفية، وترميك لأرخبيل الحرية والمشفة. وامكنة خائفة، زائفة كما يحصل لنا ونحن نقرا بعض أنواع من الكتب، للكاتبسات والكتاب وهم يصطلون على قراء يعدد كبير، لكنهم قراء زائفون. فالكاتب الذي نرفعه على أساس أنه ردي، غالباً ما يكون ببساطة، كتاباً نكتشف في قارنه المزيد شخصاً لا نستطيع أن نكفنه، وإنما لا نستطيع أن نضعه، ودورا لن نلعبه.

فلتخسر لي الرباط أولاً فانا أفرد لتجربة المشعر سنوات الأخيرة من حياتي فيها كتاباً أعده على مهل، ولتبدأ الآن بالحرف الأول من متوالية الحروف، نبدأ من بيروت.

(ثالثة الملهى)

عندما يتامل الآخرون الحلم الثمل القديم لبيروت تأخذهم الحسرات. على الكتاب، المعارض، الأفلام، المعمار، المسرح، وعلى تلك الحرية الفاحشة التي كانت تدفق على الجميع ويبقي منها فائض. ذلك هو الشهد الثقافي، أما أنا

فاتوق إلى الذهاب بعيداً عن هذا كله. أخذت عذتي وأمشي إلى المقهى، لا يتقصني الخيال أبداً، وأنا أدور جبة وناعيا إلى هناك، لا ألق على صباي الأولى، وأنا ارتدي أفضل هذام في طريقي إليه.

في المقهى تعيش يوماً بيوم، المصادفة واقتسام الوداعات الطويلة، والتدقيق باليومى، والطاوى. تهيم وحك في بادي الأمر، ولا تتود تعرف إلى الكلام، أو الجسارة أو الاصطبار عليك أن تفتتح به يومك. فجميع الكائنات تقول عن حالها كذا وكيت، وهي تقرا وتتركو، تفتح الكتاب أو تطوى الصحيفة. المقهى حدث مسرعى تام، والمقهى البيروتي كان يفارق المقاهى العربية بوضع سنوات شويّة.

وإن علي أن تكوي مَشْتَمَة، كلا، غير مرتبة، فهناك المزيد من الظيايف تجاورك، وأنت شقوة بما يفره الملهى لك. أن تكوني وحده كسوط مكوي ونظيف وحاضن للخروج به، فليكن أن تكوني امامهم غاشمة، متقدة، وتبتهين الأنسات.

هناك يخفي المرء بعضاً من ليله، وإن هو مكان يحتمل التهور والخطر، لكنه لا يتأصبك الداء. المقهى في بيروت مكان غير معاد كما في بغداد، التي تكدف بك خارجة بجيلة، وأحياناً بغضبية. كانت مصابة بعماء، وأصلاً هو غير موجود لنا.

في المقهى البيروتي تصاب بالصعقة الكهربائية، هكذا حصل معي في أول يوم، فتلاشي صرقتي لشوان من شدة الجمال الحى، ثم تبهرت الكلمات، جميع الكلمات المسننة، وبدأت لعنمتي الأولى. فهنا لا أحد سيهم بك إن كنت على حق أو باطل فهذا المكان موجود مستقر، كالياء الجارية، وأنا أنزل مثل

زبدى وبقى لا يمشى ضد التيار. لقد بدأت المباراة حقاً. انظر الى الجميع وخلسة، نراقب بعضنا كأننا فى باخرة، والبطان ببيروت، السابق المستوحش الوحيد، فعلى المقهى نبدو وكأننا على عجلة من أمرنا، تنصيب عرفاً، تلهث ويندو لسنا نحن، فنلاحظ أشياء غير حقيقية ونردد ... ها انظروا، ان الجميع يخفى مقفلاته تحت إبطه، أو إلباسه، أو فى جيب سرواله. انظروا إلى ضيائه الشمس، إنها أقل سخونة من شمسا العراقية.

على الدوام هناك انفصال ما فى المقهى، هناك المجازن والشبان، والكلاب، وهوى ملطه، ورجال يحملون كسراويس، ونساء يمشين رجلاً، وأجساداً، أجساد تسرع بإزديتها ونشوتها يوجدها. أجساد مباركة باستمرار تتدفق، يابتهاج، كأنها تكتب حياتها أمامنا. فننسى ولائنا القديمة، ننسى ما تعلمناه، ونفهم تلميحات الجسد.

إن أجمل اللحظات المظورة كانت تلك المنفضة التى سجلت من فرقتها خطاباتى الغرامية الأولى. فعلى المقهى البيروتى كان بمقدورى الإنجاب حتى وحفظ نوع السلالة، والتلفل إلى ما يربطه به الجمال .. جمال الفتيتان والفتيات، جمال الجمال، وتلك المأقات القصوى التى تصلها وأنت تفتح كنزك السرى، فضاء حتى امعاك.

استطيع الجزم أننى قلت. اسعدت صباحاً أيها النادل - لمعوم مقاهى بيروت. بكت أعدها حتى تخرونتى الذائكة، وأزيعها حتى أتأكد أننى زويتتها التى شربت عن طرق بغداد، وراحت تدمد وربما يشاءة تافهة من باب التظاهر. فكتك اسمع وأختق وأنا أسخن وكأني فى الرمق الأخير. وإننى ألا يجيء الموت وأنا فى إحدى المقاهى، ستكون

ميتة لا علاقة لها بأسلافنا الأعراف. شهوراً، وأنا أقيم هناك، حتى أتضح لى أن الناس لا يكثرثون بى بعد أن تبعد شعاعى كله.

وما أنا أبداً خاسدة. «أهلاً هو كل شيء». فما أن تبدأ حركات بعض الناس وهم فى خلواتهم اليومية المعتادة، قرأى أو جماعات، ما إن أبداً فعلاً بتجميع أجزاء من وجه لك الرجل الذى يجلس قبالتى، وأضعه فى مركز واحد، افتح الكراسية، وأبداً بكتابة السطر الأول، حتى يفتح يده فى جيبه، يدفع الحساب ويطرح الهواء من حولى يبتعد وأنا أتهد. يبتعد ويتترب تحشى أنا، تقترب تلك الخفية الناعمة بين الجوانح. يبتعد الأشخاص جميعاً، ويجمع القلب نواة الفصص التى سكتب فيما بعد. لا يبقى فى المكان إلا خلو القصة الغائبة، تلك المحبة بين السلاميات. تبقى العبطة وهى تتجمع، تريد أن تفتح الباب، لذلك الكائن الغاشم جداً الذى يدعى: اللغة. تستجد بك اللغة تعبت، ولا تمكث إلا

برهة قصيرة، تتحشى جانباً وتصير ملوكة للآخر، وأنا أذهب إلى الخارج. سامري على سنى عبرى، كاتنى أرغو جسدنى الذى تشفق من جراء النظرة الغريبة التى ألقها على نفسى، كاتنى أمسك دى بوى فافسله بالأم، النظيف والصابون، كان هناك حياة ثانية تخيط أمامى، وما على حق إلا وضع الخيط بالإبرة مزودة: إمضى، إمضى بأعالية. لم تمودى لا فتية ولا كهلة، لكلك مفرمة. فيتصاعد الغرام من خياشيمي كالبخار. خذى الخيط إذن، وأذهبى إلى نهاية.

الجسد فى المقهى يتحدث بصفتة سيداً وقادراً. والروح لم تعد مشاكسة ولا مشوشة. كان عدم الفصل بين الروح والجسد فى تلك الفترة، أواسط الستينيات حتى أواسط السبعينيات حيث كنت، هو الذى أذانى صباباً وعلماً

ببيروت كمكان. وهو الذى جعل مقاهيها تقدر، الأكثر شهرة بين مقاهى العالم العربى. فكان يدع دعى أشد جريانا، من سائر موضوعات التقدم واليسار الجديد. هذا الأمر وعبر المقهى بالذات كان يتعلق بإعادة الاعتبار لما كان يطلق عليه العدو الحقيقى فى عواصم أخرى - الجسد - ذلك الشر الواجب استئصاله. بيروت وحدها كانت تستظفر عن ظهر قلب مواهب الجسد، فتستطيع قرات فى الحركات الراضية المسترخية وأنت تراها أمامك فى الشوارع والمقاهى، للنساء والرجال معا. فى متع الشعر الذى كان يكتب مضمناً بغير الجسد وزعفران. فى ذلك الذى يدعى: البهجة التى تستطرد وإياك حتى دون التعرف على سمات وجهك، أو هويك أو اسمك. ذلك كسان فى نظرى وأحسداً من بين فرائس بيروت بسهرها الخفى، وكان معنى الجماعة: الروح، لا يكتمل إلا داخل مركزة: الفرد: الجسد.

أحزان النخيل

لا تقضوا البصر، فلن أتحدث عن الوثائق، وما هو مدين فى الكتب. أريد أن تسمعوا: أن أشق وأعذب وأمر غرام، هو الغرام العراقى. هو شكل آخر من الجمال. كلا، هو محض جمال. فأنره يجب أن يكون طليعاً بالعراقى كى يستطيع أن يبرج النخيل فتستأط كات من الحزن، تماماً، هو الحزن العراقى، للطمور، المشع والمثقف، الذى يعبر عن جوهره بحرية مطلقة. يدخل بين جلداً وياثينا ويستقر فى الفطور. إذا ابتعد عنا بدوننا زائف، وإذا أحسنا إيواء نصير فائق الجمال به نفقى، ونجفف خدودنا، وتعتبره نضارة بشرتنا، قمنا وتمرنا. هو أوصف الطائرات الليلية، وتلوحة المودين. هو (فلان الفلانى) الذى لا يضى أنه ملك، أو قائد أو حاكم، إلا ويكون ملوكاً للحن.

حزنتنا العراقي لا يعرف النسيان، ولا يحتاج للتذكير به. ففيه نستوعب الصداقات العظيمة، التاريخ، قسمت الوجوه، والولادات، ومعه نخل وموتنا، نلهم بعوائد الحزن ونطابق مع ورتتنا الالائل، فنشعر أننا مباركون، مطهرون ولا نخشى أي شيء إلا تروث أننا لا نضعه على الصدور للزينة. هو عراؤنا وعُرِينا، وربما هو قروسيستنا أمام الأجناس الأخرى. صوتنا الخفيض، وذكرنا سلاطنا الأولى التي يحتشد بها الدم العراقي الخليط من جميع ما مر على الشربة والماء والرياح يشكك إليهم العقل، ويهشم الفؤاد، واتقاد الروح.

وإن هو أحد نفاثه مواهينا. يتفوق ثلاثين ألف مرة على طعم اللذة، ويحتال كثيراً على نشوة اللذة والمعرفة. فنبد به إصصاءه، يافعين. فلا نهاب الأنا ولا الآخر. به نستحق إنسانيتنا.

الم تلحظون، إن الحزن العراقي وحده مصدر جميع السلطات. فنبد أمامه بخلفه على قدم المساواة بلا تبجح ولا رياء. فيصيح تحت لساننا الذ مذاق. فيتحلل للقر إلى فاكهة صيفنا، وتبقى الشمس وحدها عراقية.

بغداد

على الوقوف أمام الشاشة وترديد عكس القاعدة التي تقول: «على أي مثل ألا ينظر إلى الكاميرا» وأن، على، على العكس، التصديق في قلب المدسة البليوية. وفي لفظة قريبة جداً كي أستطيع استعادة بناء تلك المدينة أمامكم، بناء الغضب والجمال والهوية.

ها هي مدينتي تعود إلى كما لو أننا نقوم بتبادل الأسرى. هي تعود بي إلى البيت والعفوان. وأنا أسلمها إلى ختام الكتابة. لن أخفيها فأصل إلى المرات، ولن أخفيها كثيراً فادعها تن وحدها.

أحب بغداد. حتى ليبدو هذا الكلام مهلهلاً لأن إذا ما وقع بصر أحدكم عليه. الحب لم يعد أعجوبة. على العكس. إن البغض صار هو «لهجة افتقاره» بعد تساقط لندن واحدة تلو الأخرى.

فهناك كثير من المدن التي تموت بين أترعنا وعلى نحو أسرع مما نلن أو نتوقع. كأنهم يفتحون زجاجة، أو يقضمون قطعة خبز.

إن بعض المدن الميتة، تلك التي تموت، أشد حياة من تلك التي يسمونها حياة «الصراع» بين الأصوات أشد عنفاً من صراع الأحياء. فالأصوات كثيرون وكثيرون جداً.

اكتب هذا لأصل إلى أن: جميع المدن أهم من الكتابة. هي الكتابة الهاربة من المؤلف، والمقصص التي تبدأ بلا توقف، تبدأ ولا تكتمل. تبدأ ولا تسمى بالضرورة مسرح العلميات الأولى، لوحات مفترق الطرق، ديكر المشاهد الحربية في التقنيين الأشداء. تبدأ ولا تدع أي شيء في مكانه الأصلي. تبدأ عندما لا يتخلل الأسرار، الأولاد، والنساء إلى الكاميرا مرة أخرى. فذاك الذي حصل ليس فيلماً عن مشوهي الصرب وهم يرتدون ثياباً عراقية تقليدية. إن الصور تثبت منها الانخنة. والكلمات جميعاً لا معنى لها. وأنا أستطيع الاستمرار إلى ما لا نهاية. فهو كتابي من المدن والكتابة عن الجسد الذي يتجدد هباءً ولا يثير ضجيجاً، لكنه يخلق لنفسه سلطة وتهديداً. فما أهمية القصص جميعاً، فنية كتابة لا تدل على مدينتي وبصورة لا نظير لها. فلا أتبع أحد وأنا اتمسس ماء وجهي الذي بقي لي وحده بين جميع الأصداق والأشقاء. وما إن أرفع بصري حتى أرى صراخاً / 18 مليون عراقي وعراقية يشمون الكنف على الضخام، ويفتحون العين على الضمام. فكم تساوى

القذابل، قنابل ما قبل التاريخ، قبل الطفولة، والطوفان والأمومة ووفرة الجمال. والعالم ينام قرير العين أمام الأئين البشري وإننا لا نلن أن نخاف. وجهها لوجه أمام بغداد. ترد عليك: تعالى، اقتربي لا تتباطئي لا تسرع. تعالى فقط. هذا وجهي يشع لها، وذاك دمي يستعصى على الوصف بغداد أجمل قابلة غير قانونية لانتزاع رأس أول الكلمات. واتخاذ هيئة البتول الأولى، التي وهبها القوم القبلة الأولى، فكانت القبلة الفاتلة. وهما هي لم تعد رغبة بجلوس أي مخلوق بجوارها. كأنها تريد أن تخلد في الظلة، أن تبع بوجدتها. فعالت جميع الضواير في مواكبهم وفجرهم. دخلت في طليها، وتركنا لنا القصة جميع القصص.

إكمال الشوط

لعل الأصداق يفضلون سماع التجارب الحية والمموسة. أكثر من تلك المجردة والمعموية. يفضلون فتح صرة الأسرار والبده من هناك دائماً أحب الحديث عن - النسوان - وليس عن النسوانية. ليس لأن النساء مخصصات للنزاع. لأن تلك الأمور لا تحدث للجميع. حقا تحدث لهن وبصورة خارقة للعادة. وعندما أكتب عنهن فانا أعود إلى أعلى. وكما سجلت للمقهى البيروتي مشهده الثقافي والإنساني عبر بيروت (حافطة روحى من الضجون) ساعثر على مقهى عراقي متجول اسمه - المرأة الشعبية - وإذا ما بدأت بحالي، فانا أبنه المدينة، بنت بغداد، والتي كان بمقدوري وبشق الأنفس، اختراق الضوؤج اللحن والتردد عليه. أن أرفع ذراعى إلى أعلى ولا التحق إلا بنفسى.

كنت أهوى التمثيل والرياضة. فعبز المسرح سأنزب للتخييل، وفي الرياضة

كنت ساشب وأنا مخصصة بين الزحام،
سابلج مراد العافية وأقام العاهات
والمرض. كان كل شيء يتم داخل أسوار
الدرسة. أما الخارج، فما على المخيلة
إلا أن تباد، وما على الجسد إلا أن
يتعفن. فلم أرك يوماً رزينة ولا ملائكية،
ولا كانت تفنعني المقاصد الوثيرة، ولا
كنت أبحث عن الكمال. لكنني حقاً كنت
أريد أن أكون صاحبة مقهى. ليس على
الروضة. وأنما شعبي، في حي شعبي.
قبالة النهر. أرى ندلة فقط. لا أقسم
الكان إلى قسمين. فداخل ذلك المقهى
كان الوضع العاطفي والنفسي والثقافي
سوف يتناس.

ربما كان نوعاً من الهوس، أن يكون
بمقدوري التخزين في الشارع مثلاً. كما
تفعل المرأة الشعبية لك أمامي. أماننا
جميعاً، وبطريقة تبعث على المصعد
والفيلة وهي تتردد بضاعتها على
الأرض. تباع البيض والدجاج والخضار
الريانة. تبخها بالماء من طرف لسانها
كأنها تغرد. وغير معنية بمعايب العالم
من حولها. تلك المرأة كانت تملك خواصاً
غاية في الفطرية النبيلة. فهي تتقبل
حركات جسمها التي تدل على الرشاقة
والعذوبة. فلا تعرف الجفوة ولا النفور
من بعض التصرفات، ويمقدورها إنتاج
مفردات أخلاقية غاية في (العصرية)
أضهما بين قوسين. أكثر من فتاة المدينة.
فتستطيع التحكم عبر تلك المفردات

بقانون الشوارع كله - قانون الرجل -
وعبر جميع أنشطتها الاقتصادية. فهي
التي تخاطب وأيدها، شقيقتها. ورجلها،
وتفصل عنهم تماماً كي لا يتم ابتلاعها.
كانت تفعل كل ذلك بعلائية وجهي،
وكأنها تدرت على ذلك طول العمر.
حركاتها لا تبعث على الابتذال. صوتهها
غير مقلتل ولكنتها فصيحة. لكنها ربما
لا تقرا ولا تكتب. وأن ما نطلق عليه/
اللاوعي/ هو في الدرجة صفر لديها.
أما الوعي بالمكان والزمان فكان فاتناً
وصحيحاً.

فجسدها كان من الفئة رقم واحد.
أي الجسد الحر المتعالي رغم حجابها،
وربما بسببه. أنها تتمايل به وهي ترفع
عينها فوق رأسها، سولها المحلى.
فكانت توازن حركة الرأس بإيقاع
وصلاية وقع القدمين على الأرض وبدلال
نظيف. لا يدفع إلى مبدأ. هناك الاعراض
- كما نريد في الريف والقرية كنت
أراها، أذهب للآقانتها يرمياً. فتبدو لي
بأنها تملك مصيرها، وأن جميع ممتلكات
العالم في حوزتها.

على للفور، لا أنخل من هذا السياق
في المقارنة. هذا ليس هوأ قطعاً. إنني
أكتب لأصل إلى عافية الحركة لدى نساء
الريف العربي بأسره. فالمرأة هناك هي
التي تقود في مهابة ولا ادعاء. لا تتوارى
خلف المنازل، فيبقى لديها الوقت لكي
تقود في مهابة ولا ادعاء. لا تتوارى

خلف المنازل، فيبقى لديها الوقت لكي لا
تجدو على الدوام - مثلاً - مفتحة البال
لذلك الذي يؤرقنا: الروح والجسد. أننى
لا أتحذ عن التعليم، الثقافة، الإيروتيك.
لغ اللاتحة. فسأنا أدري: إن الجسد
شعاع الروح حتى لو تم ذلك بدرجة
عالية من الإرياك والاضطراب. فأتذكر
الآن أن الفرقة القومية للفنون الشعبية
العراقية كانت نسبة ٨٠٪ من راقصاتها
اللامعات متحذرات من الريف.

* * *

استطيع الآن وأنا أختم شهادتي
مشاهدتين جميعاً. هؤلاء اللواتي
بيدهن المكسنة والمقص والمحررات.
يشطفن، يشذبن ويظفن الأرض العراقية
لفلتير جميع اليمامات إليهن، جميع
الكلمات الطالعة من الجوانح. لهن،
للنساء العراقيات، اللباسات، ذوات العزيمة
الجبارة، اللواتي يمشئن الخطى، ويكل
الأنفة العراقية. وهن يمشين أمام الحظر
والعزلة والنزف الطويل. أمام الصمت
والويلات والظلم. وأمام العالم الذي لم
يولد بعد يكتبن قصائد من الشعرية بنار
الجراح التي لم تندمل بعد. ولا يعرفن
تقصي أسباب ذلك.

إنهن يعمعن وسط وضد العاصفة،
عاصفة الصحراء وجميع عواصف الريع
الخالي ويحزن الظلمات ■

انعكاس التفاضيل في المرأة



ليانة بدر

فلسطين

منذ بداية الصبأ وحتى سنوات طويلة بعدها، لم أجرؤ على التطلع في امرأة إلا لاجتلاء بعض تفاصيل المظهر، أو تلازم قيافة ما مع لحظة أو زمان. كانت الإطلاقات قصيرة ومباررة، رغم أنني صرت أعيش وقتها في بيروت حيث الوقت الأطول بين النافى والأمكنة. خلال عشر سنوات أمضيتها هناك لم أر في صفحة زواجها الفضي إلا انعكاساً تلقاً يقرض الوجدان، وفئات خوف يترك بالصدر. فما بين الضياع الذي لربسه علينا الترحال إلى بيروت في أعقاب اشتباكات أيلول الأسود في الأردن، وما بين هزة الانتفاضة إلى أراضٍ جديدة تماماً، لم تكن المدينة إلا امرأة مهزوزة لصورة بحثنا عن الذات. كيف يمكن لنا أن نتوازن بين عسرات الثورات والتجاذبات، ومبسات الصراعات والمجابهات؟ وكيف يمكن للمرأة أن يفكر بالتطلع إلى نفسه في مدينة تحرم على ساكنيها إجازات العمل، وامتنازات الطوائف، وانتعاش السائحين؟

مناجاة لنفسه إن لم يكن عبر امرأة؟ وأين يمكن له أن يقع تحت وطأة مطالب عقله المتنبه إن لم يكن عبرها؟ إن للمرأة سحرًا قاتلاً يتوغل في ثنايا اللز، مفرباً إياه بتأمل الذات، ومطالعة علاقة روحه بالعالم، دالهما إياه إلى حافة الجنون. وإطالما أخبرتني آنذاك: هل يستطيع المرء إطالة التصديق في الشمس دون أن يصاب بالعمى وتبعد نور العين؟ وما كان بإمكانى تقليب النظر أو الحكم على ما قيل لي وقتها.

لكن الصروب الكثيرة التي عشتها فيما بعد دفعتني إلى إعمال النظر، وإلى محاولة اختلاس لحظات من نيران المعرفة الإلهية التي تندلع في شمس النهار، والتي لا يقتنصها البشر إلا عبر مرآياهم المعدنية الباردة. فكما كانت النيران قبساً من الآلهة القديمة لدى بروميثيوس. كانت المرأة تمثل إغراء المعرفة غير الممكنة التي لا يحق للبشر الوصول إليها داخل ثقافتنا الشعبية.

فكيف كنت في أولى سنوات التفتح حذرتني أمي من الوقوف الطويل أمام المرأة. استغاضت في شرح مخاطر الصبا على الفتيات في مجتمعاتنا. وفي بحث أنواع السدود، والسكانز التي تحمي الجسد من اشتتاس عيون الآخرين، وأطواق كلماتهم. لكنها قبل هذا كله أودت أن تعميّن من عين المرأة لأنها أم العيون كلها. تلك العين التي تبذر الدمار عبر انعكاساتها المتعددة وعبقاتها اللانهائية. فإذا كانت السماء ذاتها تتكون من طبقات سبع، فلا أحد يعرف قرارة بشر المرأة للصقيل الأملس. تلك العين الباردة التي لم تكف عن التطلع إلى البشر وأجسادهم منذ عشرات الآلاف من السنين. والأخطر من هذا كله، أرواحهم أيفسا. كانت أمي تنهاني بمقدرة حناها الدائب كي لا أقارب ذلك السطح الشرير الذي ينضمي حواراً مع الروح. وإلا فكيف يستطيع الإنسان

في مخيم شاتيلا عملت كمتطوعة اجتماعية مع النساء. وهناك بدأت أرى الشفوخ العديدة التي تجمع فلسطين الشتات، الانقطاع، العزلة داخل مدينة حافلة بالمخيمات، وبُعد الغربة والازدحام الاستلاب، تماسكة فقدان وضياح الأملاك، كان ذلك مع كثير من العناصر التي تصنع أرضية الظفي والتهمير. مع النساء وبينهن، بدأت الحكايات تترى والوثائق تتجمل في صغفيرة شمسية هائلة منذ الصباح وإلى ما بعد المساء. أم كسمال وهي ثريى الحنين الأبدى المتطشجر كل لحظة، وداد وهي تمزج وتسخر رغم هم أطعام ثمانية أولاد، أم خليل التي قتل أولادها بعد عشر سنوات تقريبا في مذبحة صبرا وشاتيلا أمام ساحة الأشبال، سلمى التي ماتت أمها بفعل تقليص الجيش على المخيم خلال أحداث أيار ٧٣، وسلى التي كسسر أنفها لأن زوجها عاد إلى البيت دون أن يجد وجبة ساخنة للعشاء، قصص وروائع يؤس وتشجر لكثرة لا يُمن على أهل بسعادة وجودية في الحياة، يمثل في حركات صغفيرة تترك النساء كنهنها جهيدا. كن يفرشن الماء أمام عتبات البيوت ومن يضمنن اليوم الذي تحققت به للمخيم الإدارة الذاتية المستقلة بعد أن كانت الغرامات الصارمة تفرش على كل من ترض من أمام البيت. كان كل ذلك مرآة كبيرة تعكس كوكبا بدأت اكتشفه لأعرف مدارات الفلسطينيين المتقوفة، فأتا ابنة الغصبة الغريبة التي لم يتسن لها بفعل احتلال ٤٨ معايشة فلسطيني الجليل. بدأت أبحث عن تجليات الشتات في الوقت ذاته التي كانت فيها عوامل التوحيد والمشابهة ترتفع أمامي بفعل الترسدات والمتابعات، اختلاف تفاصيل العيش الملتقة بين أهل البلد الواحد حين يعيشون في الخليج، أو حين يستقرون في أمكنة أخرى، اختلاف

الأمكنة، وتذوق المشارب ومستويات الحياة، واتحادها على معنى وجودي للحياة يتجلى في البحث عن الهوية والذات رغم الشتات. لم يكن المكان مخيم البقعة في الأردن حيث تطوعنا كطلبة للعمل الاجتماعي فيه، ولم يكن مسقط الرأس في القدس، أو مهبط الوجدان والعيش في أريحا. كان ذلك في لبنان، وكنت مع فلسطيني الجليل أعيد اكتشاف النفس وعلاقتها بفلسطين بوثائر جديدة، وتذويرات تنبؤ عن الخط المستقيم الذي لا يرى إلا الجانبين. في دائرة المخيمات، وعن قرب بدأت أعرف ما لم أعرفه من قبل.

باندلاع الحرب الأهلية في لبنان لم يعد التطلع إلى المرأة وأرادا فما بين أخيلة الذات الحائرة المنهكة بصراع البقاء. وما بين الرأي الزجاجة التي علقت في البيوت، كان للاستجمل هو العنوان. كيف يمكن للمرء التأمل أو التعملي المتسول تحت نيران القصف والقذائف، وفي ظروف فقدان المياه والتسوين والأمن البدائي؟ أما على صعيد مرآيا الجدران فلم يكن يخطر للمرء حين يراها سوى الانصراف عنها أو الابتعاد معتبرا إياها فذائف مؤقتة قابلة للتخطي والانتشار بفعل قصص عابر. خلال سنوات عديدة من الحرب الأهلية لم أقترب من نافذة أو مرآة إلا وشعرت بالثقل المحتاح فيما اقتنبت له من خراب. كان الزجاج يتكسر، والمرآيا تتجذر، والإسمنت يتفتت، ولم يكن ما هو ثابت في الحياة غير غريزة البقاء التي يهرج إليها كل إنسان.

بعد الخروج من بيروت طالتني نوبات بكاء لم أعرفها من قبل. صرت انظر إلى المرآيا مفتشة عما لم نألفه بعد، وعن طعم الغربة الجديدة التي لم نحسب لها حسنا من قبل، بدأت أطيل النظر إلى قطعة الزجاج المائعة التي تهرت

منها من قبل، كي أدقق في جفوني المنطخة بآثار الدمع المكبوت أو تقلبات السهاد. أي عالم يترجع على أمواج بحر هائج انتقلت إليه؟ بعد مذابيح صبرا وشاتيلا، ومع بدء حرب المخيمات كنت قد وصلت إلى ضرورة المواجهة مع المرأة. لماذا يسلمون علينا الموت، الحقد، وكل آيات الفناء؟ ماذا فعلنا، وهل نعاقب لاننا رفضنا الامتثال والذوبان، وأردنا اقتفاء معنى الهوية واكتمال الوطن الذي لم نعرف منه إلا الغياب. لماذا تقصم حياتنا على غيبات متكررة، وكيف نحاول إثبات الحضور بكل ما في اليد من إمكانيات عابرة أو واهمة؟

هزنى أن يتعرض واحد أو اثنين من مخيماتنا للدمار المنظم بين فترة وأخرى، وبدأت أتساءل: ألا يصنعون لنا في كل مرة تل الزعتر من جديد؟ ألا يعتقدون أن الصمت الذي أعقب عجيح كل دمار هو القاعدة؟ اليس علينا الاستمرار في بناء الذاكرة التي أعقبت التشرد من الوطن، اليس علينا أن نبني كل ما ضاع، أو نتأثر من ركام؟

عام ١٩٨٤ بدأت أتقصى حكايات مخيم تل الزعتر من فتاة إلى امرأة إلى عجز أو مقاتل مازال يحيا ببغليته في تلك الأيام بدأت الحكايات والكلمات تتدفق الصور تتشكل، الأغاني تتردد، الأمثال تُستعاد، والهول يتدفق. بدانا نحكي الحوادث، ومتباعد الحكايات، وتتبع المصائر، ونغش عن غابوا. لم تعد هناك فلسطين الأرض والبلاد وحدها، بل أعيد تشكيلها من جزئيات الذين رحلوا وسط مجازر لا تبقى ولا تدرك. دخلتني لومة البحث للتهب عما جرى خلال حصار المخيم الذي استمر لأكثر من ثمانية أشهر. لم يبق أهل الزعتر من حصيلهم شيئا لم يساعدوني به. حتى الخرائط الهزيلة التي كنت أرسمها مقفلة ذكرياتي القليلة هناك

كانت تُصحح بخطوطهم، وعباراتهم، وأوصافهم. كنت أتقصي الذكريات بالحميمية ذاتها التي أجمع فيها أخبار الجولات العسكرية، وعبارات القذائف، وأنواع المتاريس. أفتش عن طرق العيش العبقريّة التي ابتدعها خلال الحصار في ابتكار ما يقتاتون به، وما يحتمون، وما يرتدون من ثياب. يجودون على بتفاصيل وتفاصيل، فأتان وأدق وأسنتج، وأتبع ما يمكن أن يزداد ويُستزاد. أفتت الحقائق المتشابهة كي يظهر وسط عبارها مصور الدوران، وأقلت من تعاسة النهايات إلى وهج الاستمرار. لم يكن كل هذا سوى مرآة كبيرة تنعكس فيها اللغة والتحدى أو التخصيصات، أيضاً كل أغنيات حب الإنسان للحياة. أناشيد عشق للعيش تمكنا من معرفة سر بقاء الإنسان على الكركب الأرضي رغم الوحوش الكامرة، ثم الحروب الجائحة التي لم تتوقف حتى اليوم. عندما كتبت الرواية كنت أكتب

قصة حب عميقة بين الإنسان والطبيعة؛ والإنسان والإنسان. هناك وفي حريق الفجيرة انتفت معايير التمييز والطبقات ولم يعد من ثم إلا ساعات الجهد الطويلة التي يبذلها كل واحد لحماية الآخرين. في حكايات تل الزعتر وجدت الوجه الآخر المناقض لوحشية الحرب، تلقائية التضامن والمصمود ورسوخ الحس الجماعي الذي يحافظ به الفلسطينيون على ذاكرتهم وهويتهم.

لكن المرأة في الرواية تستحيل إلى شظية تخرج يد عائشة وتسيل منها الدماء. لا وصول إلى وعى الذات إلا إذا جاوز المرء حدود الألم أو الجنون. عندما كتبت فصل الخروج من المخيم وما جرى فيه من تصفيات، كان الفتية والأطفال يسقطون في شوارع الانتفاضة الفلسطينية دون حساب إلا الإخلاص لصورة الانتماء. ليست الرواية مجرد مرآة معلقة على جانب الطريق كما قال «ستاندال». لم أكتشف أن للمرأة حياتها

الخاصة، وأن لها نفساً كأي روح إلا حين عملت على رواية حكاية مصمود تل الزعتر العظيم. نعم، قد يفقد الإنسان عقله إذا تأمل كل ما يحيطه من موت وأحكام بالدمار، لكن، ليست المرأة عالماً نقيضاً يشعرنا بطاقات الإنسان الهائلة على المقارعة والمصارعة والتحدى؟ ليست المرأة عالماً مستقلاً بذاته يجعلنا لا نصدق ظواهر الأشياء أو انعكاساتها وحدها إن لم تقتصرن بعالم الفعل والتحقيق؟ لكل منا مرآته على كل حال، لكن مرآتنا جميعاً هي التي تشترك في صياغة الكون، أو بئ الشقاء. ليس هذا وحده، بل المهم، أنستطيع دوماً متابعة الرايا وتعهد غريسات الروح التي تصل إلى وعى يشبه الهذيان؟ إلى معرفة تطرق أعقاب الجنون؟ كان ذلك هو ما حاولت فعله في رواية «عين المرأة» التي كتبها بحيواتهم أهل المخيم قبل أن يفضأ الداد سطورها وإشاراتها. ■

الزمن المضاد



أحلام مستغانمي

الجزائر

الجزائرية التي لم تتعود سماع الغزل ولا قوله فما بالك أن يأتي من فتاة جزائرية هي من براعم جيل الاستقلال الذي رامنت عليه ثورة بأكملها.

في الواقع، كنا شعبا يعاني من عجز عاطفي لأسباب تاريخية معقدة، ولا أدري كيف اكتشفت هذا رغم صغر سني. وجعلت من الحب والكلمة الجميلة قضيتي الأولى. معتقدة، أن الإنسان الجزائري مريض وفارغ من الداخل، وأن كل الإبنية والشعارات الشوية التي رفعت حوله بعد الاستقلال لن تساعد على إعمارها.

فوحدهما اللغة والمطافة بإمكانهما ترسيمه وبناء إنسان جزائري جديد. وربما كان أحد أسباب مشاكلنا الحالية هو إهمالنا بعد الاستقلال البنية النفسية والعاطفية لهذا الإنسان وانفصالنا بالقرى الزراعية والاقتصاد الفموي.

يوهسا كان يمكن لتلك الأصوات

خارج الأسئلة الكبيرة، التي لاجواب لها. ولو كانت الكتابة غير هذا لاكتفت البشرية بالكتب السماوية وانتهى الأمر. ولكن، خطر الكتابة ومتعتها يكمن في كونها إعادة نظر ومساغة دائمة للذات..

أي مجازلة دائمة.

وهكذا يمكنني أن أقول، إنني في البدء ولدت شاعرة، في الثامنة عشرة من عمري، في قاعة مكتظة بالرجولة. ذات أمسية شعرية حين ولقت لأثرا شعرا عاطفيا على جمهور جزائري متحمس وشرس، جاء نصفه ليصفق لي.. ونصفه الآخر ليحاكمني بتهمة أنوثتي والكتابة عن الحب في زمن لم ينته فيه البعض من دفن الشهداء على صفحات الجرائد وبين دفن الكتب وبما زاد في حماس القاعة. شهرتي الإذاعية كمقدمة لبرنامج شعري عاطفي يذاع كل ليلة بعنوان «همسات» فقد كان ذلك البرنامج على بساطته انقلابا على التركيبية النفسية

ف ذات يوم يأتي من يطلب منك أن تتحدث عن تجربتك في الكتابة وإذا بك أنت الذي تحترف الكلمات. لا تدري كيف تلخص عمرك على الورق ولا تدري بالتصديق متى كان مولدك.

فالكاتب يولد فجأة، ولكن غالبا ليس في التاريخ الذي يتوقعه هناك من يعتقد أنه ولد منذ الأزل كاتباً. وهناك من ولد أمام أول كتاب أصدره. وآخر لم يولد سوى في الأربعين أمام نصه الأخير. فإن تسود عشرات الأوراق، لايعني أنك مبدع. وأن تصدر أكثر من كتاب لايعني أنك كاتب.

«ممنفواي» كان يقول «الكاتب هو من له قسراء» وربما كان يعني من له معجبون أعداء.

فإن تكتب يعني أن تفكر ضد نفسك. أن تجادل أن تعارض أن تتجازف. وأن تعي منذ البداية أن لا أدب خارج الحظور. ولا إبداع خارج المنوع. ولا

الرجالية للموائية أن تُغلى على نيرتى
الشاعرية المرتبكة وتخفق صوتى الذى
يخرج للعالم لأول مرة ولكننى وجدت
قوتى فى الرجل الذى كنت أخافه وربما
أدخل منه أكثر.

وكنت قد خطأت تلك الأمسية
لتصانيف وجود أبى فى المستشفى حتى
أضمن عدم حضوره والاستماع إلى ما
أكتب بعدما كنت قد ضمنت فى الماضى
عدم قدرته على قرامتى لجهله للغة
العربية. فى الواقع كانت قوتى وجرأتى
فى الكتابة تكمنان فى جهل جميع أفراد
أسرتى للغة العربية بما فى ذلك أبى
الذى كان شاعرا بالغة الفرنسية والذى
لم يساننى يوما ماذا كنت أكتب وإنما
كان يشرع على صورى فى الجرائد
بزهوى أبوى.

ولكن أبى الذى كان موجودا للعلاج
فى مستشفى عسكرى بلغه عن طريق
الجرائد خبر تلك الأمسية وإذا به يقرر
مغادرة المستشفى دون إذن من الطبيب
بعد أن دفع إلى ممرضيه مبلغا من المال
مقابل موافقته.

وأذكر أنه كاد يغمى على وأنا أرى
من منصتى أبى يدخل القاعة مساطا
بممرضتين ويأخذ مكانه مقابل أبى.

فلم أكن أتوقع يوما وأنا أختار تلك
القصاصد باستفزاز مسبق أن يكون أبى
هو الذى سيسمعى لى، ورحمت أقرؤها
مكرها مادام ليس فى حوزتى غيرها.
وكانت مفاجأتى الأخيرة لحظة انتهاء
الأمسية عندما بدأ بعض الحضور
بمهاجمتى بتهمة غياب الثورة الجزائرية
عن أشعارى. وهنا وقف أبى ليطلب
الكلمة بصفتة أبى. وأذكر أنه قال « إن
ابنتى ولدت أثناء الثورة ولا يمكنها أن
تكتب عن شيء لم تعيشه وأن تفتعل
ذكريات لتصبح فى نظركم شاعرة. هى
ليست هنا لتكتب التاريخ وإنما لتكتب

أحاسيسها. لن تقتلوا الشعر أيضا
باسم الثورة. إذا سئمت التحدث عن
الثورة سأحذركم عنها أنا. فانا مجاهد
أما هى فمن جيل آخر له اليوم هموم
أخرى»

وهكذا تحول الحوار أمام دهشتى
إلى نقاش بين أبى والساعة التى راح
تصنعا يصفق له وهو يجيب نيابة عنى
بلغة راقية ويحجج فاجأت النصف الآخر
من الحضور الذين لم يشهدوا سبب
استماتة هذا الأب فى الدفاع عن
ابنته من شرف الشعر وليس عن شرف
الثورة أو شرف القبيلة

ولم يلاحظ أحد دموعه وهو يقبلى
عند انتهاء الأمسية ويغادر القاعة ليعود
إلى غرفته فى المستشفى مرفوقا
بممرضيه..

يرمى بكيت وأنا أراه ينسحب
بالكبرياء نفسه، ويتركنى أعود وحدى
إلى البيت وكأنه يشرح لى أننى بدأت
يومها قدرا سامشيه وحدى.. وأنه لن
يكون دائما هنا ليدافع عنى. وشمعت
بمزيج من المرارة والفخر معا. فلقد
احتمل أبى على قوانين المستشفى
وحضر لساعتين لكى ينقذنى غضبا
عنى من مسلختى الأولى.

لم أكن أعى يومها وأنا فى الثامنة
عشرة من العمر أننى خسرت مدينة
وريجت أبى. وأنه لن يتمكن أحد بعد
اليوم أن يهزمنى أو يتناول على. ولكنى
وعيت تماما أنه لى أواجه مجتمعنا
رجاليا لابد أن أضمن وجود رجل إلى
جانبى.

وكما شئى لهذه الحادثة أنكر الآن بآلم أن
أمسىتى الشعرية هذه كانت فى إطار
موسم شعرى سنة ١٩٧٢ أخذ فيه شعر
الشباب باللغتين الحيز الأكبر وهكذا فقد
جاءت بين أمسيتين للشاعرين الشهيدين

الماهر جعوط ويوسف سبى اللذين
كانا يكتبان باللغة الفرنسية يردا
مشاورهما الشعرى مما فى ذلك الموسم
واللذين كانا يجهلان ورغم الهدوء
والفتور الذى قوليا به من طرف الجمهور
ورغم الزوينة الإعلامية التى حسداني
عليها سياتى يوم بعد عشرين سنة
يتصدران فيه وحدهما جميع الجرائد
العربية والأجنبية. لا كشاعرين، وإنما
كشهيدين للشعر الجزائرى. بعد أن
يقتلا نيابة عنا ذبحا ورميا بالرصاص
بتهمة الكتابة لأغبر.

كان ذلك زمن التحلى الجميل. ورغم
أننى كنت الفتاة الوحيدة التى تكتب أن
ذاك بين شعراء اللغتين. فقد كنت أشعر
دائما أن انتماي لأحلام وحماسة ذلك
الجيل من الشباب يسوق انتماي
لائوتتى. وأن الشعر والوطن هما قضيتى
الأولى أما الأثوة فهى مشكلتى وحدى.

تأكد لى ذلك بعد عدة سنوات عندما
غادرت الجزائر لأتبع فى فرنسا وأدخل
دوامة الصياغة الزيجية والأممية
والالتزامات الاجتماعية.

ذات صباح استيقظت وإذا بى زوجة
وأم ثلاثة صبيان ويكتورة فى السريرين
وباحشة فى علم الاجتماع وطباخة
وغسالة وجلالية ومربية فى كل ساعات
النهار. كان لى أكثر من لقب وأكثر من
مهنة. ولكن كنت قد فقدت لقب شاعرة.
ولا أقول أنى تخلى عن الشعر وإنما هو
الذى تركنى وتخلى عنى لأننى أصبحت
أدنى منه.

فإن تكون شاعرا يعنى أن تكون إنسانا
حرا حرية مطلقة.. ولا أقصد فقط أن
تكون حراً فى إدلاء رأيك أو حراً فى
الذهاب بجونك حيث شئت قولاً وفعلًا
إنه يتطلب أيضا أن تكون حراً فى وقتك.
أن تكون شاعرا يعنى أن تكون فى
تعرف الشعر وكأنك نذرت نفسه له. فهو

كُلَّ حالات - الإبداع يأتيك متى شاء. ويقبل برنامجك متى شاء. فيُخَيِّلك موعداً ويأخذ لك آخر. ويجوزك لساعات أمام ورقة. ويخرجك من طورك؛ لأيام. ترف ليس في متناول المرأة عندنا. فإذا كان الطامع المتزجج هو بالضرورة نصف شاعر والذى له وظيفة وأولاد هو ربع شاعر فما بالك إذا كان الأمر يتعلق بشاعرة عريية لها عدة أولاد وعدة وظائف اجتماعية وأكثر من رقيب عائلي وورسمى.. إنها ببساطة.. مقننات شاعرة وإن اكتشفت أن الشعر قد غادرنى لم يفتنى بقدر ما خفت أن يغادرنى الحبر وتخوننى الكلمات فانا امرأة من ورق. تعلمت أن أعيش بين دفتى الكتب. أن أحب وأكره وأفرح وأحزن وأتفرق كل خطاياى على ورق.

تعلمت أن أكون كائناتاً حبرياً إلا أخاف من رؤية نفسي عارية مرتجفة على ورق. فانا أحب عريى هذا وأحب تشعيرية جسدى العائى أمام بركة حبر.. وأومن أن الكلمات التى تعرينا وحدها تشبهنا إنما تلك التى تكسونا فهي تشوهنا. ولذا كان عنوان كتابى الثانى منذ عشرين سنة (الكتابة فى لحظة عرى)

ربما كان لحياة الأمومة والبيت التى عشتها لمدة خمس عشرة سنة متتالية أثر فى تليبير مزاجى الصبرى ونظرتى للكتابة لأن الكتابة لم تعد كل حياتى، بل حياة مسروقة من حياتى الشرعية. أصبحت أضحى وأصبحت أخطر. أصبحت حالة مرضية يربكها حبر وحالة خرف زئعر من شئ لا يمكن تحديده. أصبحت حالة تعددية وقدرة على أن أعيش داخل أكثر من امرأة. أن يكون لى أكثر من نشرة جوية فى اليوم. وأكثر من جسد كل ليلة. وأكثر من قلب وأكثر من مزاج عشقى وإن تكون لى يد

واحدة لأكثر أكتب بها كل هذا.. وأسرق بها كل هذا.. جان جيتيه كان يقول «كنت من قبل أسرق، اليوم صرت أكتب الكتب» وبإمكانى أن أقول العكس. لقد بدأت كاتبة وانتهيت سارقة. فإذا كانت الكتابة بالفنسية للبعض ترفاً وتفرغاً وجاهاً. فهي بالنمسية لى مواجهة مع الواقع المضاد. إنها نهب وسطو دائم. فانا أسرق الوقت لأكتب وأسطو على مكتب ابنى لأكتب وأتصائل على من حولى لأخذ موعداً مع أ. لورق. وسأظل أنهب الكلمات كما ينهب بعضهم السعادة. لأن الكتابة هى المفارقة النسائية الوحيدة التى تستحق المجازفة. وعلى أن أعيشها بشراسة الفقدان كمنعة مهبدة.

لقد عشت عدة سنوات دون مكتب ودون غرفة للكتابة أنقل أوراى من غرفة إلى أخرى. أكتب أحياناً على طاولات المطبخ وأحياناً فى غرفة الطعام أو على سريرى فى غرفة النوم اتسائل الآن ترى لأن كل الغرف حولى كانت محجوزة.. تعلمت أن أسكن ذاتى ولأن كل الأبواب كانت مغلقة حولى فتحت يوماً خطأ باباً كان لابد ألا أفتحه وإذا بى أمام نفسي وإذا بى روائية.

لأراغون مقولة جميلة «الرواية هى مفتاح الغرف المنوعة فى بيتنا» يوم قرأتها أدركت أن لادنى الحقيقية كانت يوم فتحت ذلك الباب. لأرى امرأة كنت أتوقعها غيرى وإذا بى أصاب بالدوار والذهول وطوان الكلمات يذهب بى نحو نص مفتوح ويخيف فى نزيفه ليس سوى رواية سيكون حجمها أربعمائة صفحة ويكون اسمها «ذاكرة الجسد»

اكتشفت أننى قضيت حياتى امرُ جوار تلك الغرف المنوعة داخلى معتقدة إنها لاتعنينى لأننى أسكن غيرها. فى الواقع كنت أسكن غيرها وكانت هى

التي تسكننى وتشغل الحيز الأكبر من فضائى الداخلى وفضائى على الورق وبالنسبة كانت صفاتها هى التى تمكننى وقفلها هو ثقب حريتى وعيبدىتى.

أدركت أنه لاكون كاتبة على أن أسكن بيتاً من زجاج ولاخفى خلف كتب من الإسمت المسلخ. فالروائى هو الذى لايتروء فى فتح غرفه السرية أمامك ويجرؤ على دعوتك لزيارة الطابق السفلى فى البيت والقوى والأماكن المغلقة التى تكس فيها الغبار والأتان القديم والذاكرة.. وكل مايلز النفس التى لم تدخلها الكهريا بعد. والتي تنبت منها رائحة العفونة المشبوبة.

هو الذى يفتح لك الباب فى ثيابه العارية.. أوى ثيابه الداخلية دون أن يعنيه أنه أثناء ذلك نسي أن يغسل وجهه ويحلق ذقنه ويضع مامته لاستقباله وعذرة فى ذلك أن حياته تشبه حياتك.. وتفاصيله لاتختلف عن تفاصيلك وألك اشتريت كتابه لثقل نفسك لأخير.

ولكن رغم هذا. لابد أن اعترف هذا. أنه مهما كانت نزامتنا فنحن نكتب - أيضاً - للكذب والذين يدعون أنهم يكتبون ليكونوا صادقين الى أبعد حد يفسحوننى فى سذاجتهم.. أو فى غشهم المطلق فالكاتبة مراوغة مستمرة مع الذات.. تصائل دائم على الآخرين اختيار دائم لقدرتهم على قراءة البياض.. وقدرة الزمن على الاحتفاظ بالسواد من الكلمات.

فى الواقع نحن نكتب نصنا دائماً خارج النص. وإذا فى كل كتابنا صفحة من البياض المطلق رجداً قمتنا صفحة هى كفن الكلمات التى ستمتت معنا. كفن الكاتب - كحياته - ليس سوى مابقى من بياض بين صفحات كتب ومابقى من ورق أبيض على طاولته.

منذ الأزل.. فنحن نكتب وندرى
تماماً أنه في نهاية كل كتابة ينتظرنا
حاجزٌ تفتيش ينشئ في أفكارنا.. يفسر
أحلامنا بترص بنا بين جملتين يفسر
صمتنا ونقاط الانقطاع بين كلماتنا.

ولكن الجديد أننا كنا نكتب لقارئ
مجهول.. فاصبحنا نكتب لقاتل مجهول.
يحكم علينا حسب مزاجه. كنا نعرف
الرقيب فنواجهه أو نتحامل عليه
فاصبحنا لاندري من يراقب من وماهى
المغاييس الجديدة للكتابة. الجديد فى
الكتابة اليوم..

إنّ الجمع كان يأتينا من السلطة ومن
الأهل فاصبح يأتينا من القارئ نفسه.

وهكذا.. كنا نحلم أن نكتب كتباً
جديدة.. فاصبحنا فى الجزائر نحلم
بإعادة طبع كتبنا القديمة. فما كتبناه فى
السبعينيات اصبحنا عاجزين عن كتابته
اليوم.

كنا نحلم أن نعيش يوماً بما نكتب..
اصبحنا نحلم الآن موت يوماً بسبب ما
نكتب

كنا نكتب ونحن نحلم بوطن نموت
من أجله.. فاصبحنا نكتب لوطن نموت

على يده.

كنا فى بدايتنا نحلم أن نقترب
ونصبح كتاباً مشهورين فى الخارج
اليوم وقد اصبحنا كذلك.. اصبح حلمنا
أن نعود إلى وطننا لبضعة أيام.. ونعيش
فيه نكرة منذ عشرين سنة.. كنت احلم
أن تصلنى فيه يوماً دعوة كهذه من
باريس لالقي فيها محاضرة.. اليوم
اصبحت امنيتي أن تصلنى دعوة من
الجزائر.. القى فيها هذه المحاضرة
نفسها وأعود بعدها إلى أولادى.

منذ عشرين سنة كنت احلم أن اقرا
شعرا فى بيروت على جمهور راق
ولكننى يوم وقفت منذ سنتين لأقرا
شعرا فى بيروت غادرت القاعة وأنا
أبكي، فلقد اكتشفت بعد هذا العمر أن
امنيتي اصبحت أن اقرا شعرا فى
الجزائر ليس أكثر وأننى لن أكون
شاعرة إلا فى وطنى.

وأننى فى النهاية تعودت على طقوس
الكوريدا. وذلك الجمهور الشرس الذى
يأتى ليتخرج على دمي ويعود إلى بيته
حاملاً فى جيبه أذننى كما يفعل المتأدور
مع ثور مهزوم. نعم أحببى لقد تواضعت

أحلامنا كثيراً فى زمن قصير.. إنكنا
الهزائم القومية والخيبيات الوطنية. بين
زمن الموت وزمن النفل. دخلنا الزمن
المضاد للكتابة وإذا كان هذا الواقع
جسيم الكتاب وحتفهم فميزته أنه إعادة
اعتبار للكتابة ومناسبة لإعادة النظر
بالنسبة للذين استرخصوا الكلمة طويلاً.
وتطاولوا على شرف القلم ليعبر أنه لم
يعد هناك من نص مجانى، وأنه حان
للذين هم ليسوا كتاباً أن يتسحروا
ويتروكوا هذا الجحيم للأخريين.. لكأن
رائعين هم الشهداء الأحياء للكلمة أمثال
الصديقة الكاتبة زينب الأعوج وزوجها
الروائى واسينى الأعرج ورشيد بوجردة
ورشيد ميمونى وعشرات المبدعين
الجزائريين المشردين والباحثين عن
مأوى لهم ولأولادهم ومن مساحه
صغيرة يعيشون ويكتبون فيها تكون
أكبر قليلاً من قبر.. وأقل كثيراً من وطن.
لهم أهدى شهادتى هذه ألقى هى أدنى
من شهادة حياتهم الحاضرة واحتمال
موتهم الآتى. أما ما قلته لكم اليوم فهو
فى الواقع لا يستحق الذكر.. ولا يساوى
قطرة واحدة من دم الطاهر جموح ولا
يوسف سبيتى ولا كل شهداء الحبر
الجزائري. ■

البوارق الهاربة



عروسية النالوتي

تونس

أريد أن أمسك ببعض البوارق الهاربة،
أن أقبض على نبض منقضى وأسكنه
جنان الكلام... قد يكون وهم المحضور
والبقاء هو الذي يزيّن لي رصد جمالية
الحرف والكلمة بجسأ عن المعنى. وقد
تكون سيادة الصق والقبح هي التي
تدفعني إلى البحث عن منابع الجمال
الخفية في أعماق النفس البشرية... لا
أدري بالضبط ولكنني أعرف أنني أتوق
وأموث شرقاً إلى مسانقة النص
الكامن... نص المصنوع كلها... جسد
اللغة النابض، القديم، الجديد، العتيق،
الحديث، الصامت، الهادر... بكل ما
منع وما منع.

هذه اللغة المبدولة إلى حد الابتذال
والعصية حد الكفر... تأسرني
وتسحرني لا من حيث هي فقط بل بكل
ما حملته وما تحمله من إيقاعات الأزمان
وتشكلات الاسكنة وتلونات الكيسان
البشرى في معاش اليومى وارتجاجاته
الكبرى... هذه اللغة التي لا تعيش إلا

الذاكرة الرهيبة لا تسقط من سالف
الحساب شيئاً، تدلق ملفاتها عليك من
الوجهيات المست، كل نبض العالم
وسكراته مرسوم، موشوم على كل عظم
من عظامك... وأنت هنا رايش كالحق
الذعر تفجؤك مطمورات عالمك.

في هذه اللحظات الرهيبة قد تصمد في
وجه تيار الاتهامات وتجد لنفسك بينها
موقعا تمسك بأطرافه وتمازج في عملية
تشكيل الكلام أن تقولها، أن تصوغها...
أن تعطها اسما وشكلا تقول لها كوني
فلا تكون غالبا... وقد تكون أحيانا بعد
طول عناء وشدة قحط لا يصحتمل...
عندما، وعندما فقط ترتطم بالنشرة...
وقد تشتت عليك... فتفقد الوعي للحظات.
ولم كل هذا؟ ومن أجل من وماذا؟...
وما الذي يشفع؟ حقيقة لا أدري...
ومادة ما لا أطرح هذه الأسئلة على
نفسى... هي مفاسرة لظلتها ذات يوم
لحسلى غميرها ولم ترس بى فى أى
مكان. وهل ترسو يوما؟

كل ما أحسنه وبشكل غائم هو أنني

فى منتهى العسر هو حديث
الذات الكاتبة عن فعل كتابتها،
لأن هذا الفعل يمارس فى غيبة عن
العالم الخارجى، ويهيداً عن عيون
والنهام الأخرين، هو فعل حصصى
بشخصى إلى أبعد حد، تنأى به عن
أقرب اقاربك أثناء عملية تشكيله، ولا تهيه
حرية الخروج إلى الناس إلا بعد أن
ترضى عنه بصورة من الصور. وترى
فيما يرى الناحت انه أعاد خلقا سويا...
أو هكذا تعتقد لترضى أنتابك وترق
فتوق الدواخل التي أحدثتها بفعل الحفر
والنیش والتغول فى شعاب الذات
المنطوية على ما استقر فيها ولم يطمئن.
الكتابة عملية رائفة ومروعة، وربما كانت
رائعة بسبب الروع الذى تتضمنه... هي
لحظات تقف فيها أمام نفسك وحده لا
سند ولا شفيح... تقب عاريا إلا من
صديق وهشاشتك تنوء بأحمالها ما
خزنت وغيبته... كل ما حدث ويحدث
هنا... نسبك... متخيم لا يبرح. وهذه

بخبض الإنسان الموعود للزوال، وهى للبقاء بعده! هى صنيعة! وتبقى علامة تشهد على وجوده ومُروءه فعلا... وتمحط عمره رمزا... كما أنجبها... تعود فتجنبه.

عندما أكتب، أصورغ نفسى مرة أخرى وأصورغ العالم حولى... أبنى وأهدم، أنسى، وأثبت، أتردد بين الأقسامى والأداني، أنثر ما تجمع وأجمع ما انفردت به. فى ذاتى أحمل الآخرين بوجههم وقبحهم... أحبهم وأكرهمهم كما أحب نفسى وفى ذات اللحظة أكرهمها... كدر كلها هذه الطينة البشرية! ولا عزاء! بل ربما عزاءها الوحيد يكمن فى قدرتها على الضحك من نفسها... تنشد روعة التحقق وسط خلطها وتروم التجلى فى التباسها. ربما كل الروعة تكمن هنا!

وربما هذا يجعل تشكل النص يغدو استعصاء واستحالة مستمرة فاقف فى بؤرة الشك والسؤال بل وأحيانا فى مقام اليأس.

يأس من يبنى بلا مثال مسبِق، يبنى داخل اللغة - المتساهة... داخل اللغة المشحونة بالكف التواء وانعطاف... لا تستكين لك حتى فى أوج وهم الامتلاك، هى هنا... طوع أمسوك.. وهى فى ذات الآن هناك تستبِد بك وتطرح عليك التوقف فى النقطة الصفر التى انطلقت منها فكانت تركض وأنت لم تبرح.

قصصى مع الكتابة قصة عشق صوفى، فيها ما فيه من مقامات الامتلاء، حين امتلاك اللحظة المستحيلة المشرفة على هوة المعرفة السميكة وفيها من العويل والعواء الجائع الصائت فى الخلاء المفتوح على الفراغ و التلاشى -

ما يجلد النفس ويؤسها. كل الجهد يتم داخل جسد اللغة المعقد والملتبس، فعمارة الرواية تتم بها وفيها والشخص تنحت من شبكة رموزها، والاحداث من أفعالها وأزمانها وصيغها وأوزانها، فهى هى، نزيلة القواميس والمعاجم، حبيسة النحر والصرف... لا تضبطها مجملات البيان ولا مفصلات، فهى كل هذا... وهى غير هذا... فيها غور يفتك منك هوأجسك وبضك وكيونتك، وكأنها لم تمس قبلك ولا عرفت غيرك وكأنها لم تكن إلا لك وحدك... هى تلك الشريحة الضارية فى عمق حركة الزمان والمكان وفى عقر الكيان. فى اليوم الذى أمسك فيه ببعض حقيقتها إذن أستطيع أن أبدا التحدث عن تجريئى الصميعة مع الكتابة. ■

الكتابة



نجوى بركات

لبنان

وجنسيات. كوني كملح هذه الأرض،
فلتصنعيني نبيا لأقول: كيف لا أحبك؟
فلتصنعيني شيطانا لأقول: كيف لا أهلك
وأريد لك شرًا وأذية وعذابا وصريير
الأسنان.

تصرب لي موعدا وإن جاءت، فمن
الاتجاه الذي لا أنتظرها منه. الضيف
هي الشخصية الروائية هي الضيف،
وأريد لها. سوءًا لأنها لا تكتفرك لفقري
وتسألني وليمة وحفا. تفرح على أبوابي
الموصدة، تجتاحني كالإصمصار، وترميني
بما جرفته على دريها من السيول، بمن
صحبها من الناس. مؤذني لا تكفي كل
هؤلاء، تعيدهم إلي وقد قاطعتهم، فتلحق
عني وتخلطني عنهم. نسيت ونسوا،
وامتدت بيننا آلاف المسافات.

هو الكاتب يقول:

أقفل على باب مختبري السري.
انتشل بقطعة عالم مجنون، بين قواريري
للمقبقة بغفائيق الهواء. أدواتي تلتصق
بغواية الخلق، ومبعضي مسن ومشحود

تموزني مسافة بيني وبين العالم
المستقب، بيني إذن وبين كل المرجعيات
الأخلاقية والمعايير السائدة التي ينتظم
بها العالم الخارجي. أذهب عميقا في
الدائرة السفلى في الحياة لكي أرقى
إلى المعنى. إلى ذلك النظام الخفي الذي
يبلغ بالشخصية إلى ارتكاب فعل ما،
في لحظة ما. أذهب بالشرط الإنساني
إلى اقصاص. أمطه انفخه كيالون فوق
احتماله. أريد أن أنفذ إلى شبكات
أعصاب الحقيقة وإلى تشعبات الشرايين
هكذا، أجلس في خلاصة الشخصية
خارج معايير الضير والشر. أصنع
قيمتها بمعناها، هذا المعنى الذي لا
أقبض عليه، وهذا المعنى الذي يتجاوز
أفعالها وسلوكياتها.

علاقة الكاتب بالشخصية الروائية
علاقة ملتصقة. إنها رغبة بالتقالص،
مطية إلى الخلود.

هو الكاتب يخترع شخصية ما، ثم
يطلقها في الأرض ويقول: إني مكابر بك
فكتكأري وتوالدي ولتصببحي أما

فإن لا تستقيم الفكرة في الرواية، إلا
في السلوك والاتصال، لذلك
فالشخصية الروائية هي بمثابة الذرة
التي تبدأ منها الرواية كأنفجار نووي.

في الرواية أرى أنا الكاتب سيرتي
بشكل ما، معنى ذلك أنني أكتفي
كشخص، كي أبدأ كشخصية. تموزني
هذه المسافة، ولا فكيف أبعد خسارتي
وولسي. إن تقدم المسافة هذه بين حياتي
ومعناها، إلا إن أنا انتهيت في الواقع،
أي حين أنقلها إلى الحيز الذي يتبع لي
أن أكرها. أكتفب حياتي إذن، كي
أكرها. أكرها لأنني لا أقبل خسارتها
خارج معني ما. لن يعزيني إلا وجود
معني ما لها. أكتبها وأبتكر لها معنى.

في الرواية: لا أكتب أنا الروائي
سيرتي بشكل ما. أختصر سيرها
لشخصية أخرى لا تمت إلى بصلة. إذن
المعنى ليس قائما في إنه في العالم، أي
في المازق الذي يساوي في الآخرين أريد
تكليك العالم كي أصل إلى الرمز. أريد
تكليك الرمز، كي أصل إلى المعنى.

ويين يدى، سوف اصنعه هذا الكائن،
وأسميه سوف يكون له جسد وروح
وأعضاء.

اتامل مختبرى. فى متناولى كل ما
أحتاج إليه. كل ما خبرت وعانيت، كل
من وما عرفت. له حواسى، له حواس
الآخرين، أولئك الذين جاءوا إلى خلصة
فسقطوا فى شباكى، وما هم محتلون
بانتظار لحظة احتياجى إليهم لأجتز
منهم حياة لكائن العظم.

كانتى معد، ممثلة شرايينه بخلائط
الدم، تخرج منى كتلة، تنسقط ثم تقسم
كحجر، كزؤلة، فتنتج روحى كالحجارة.
له خلاصة روحى، تنساب إليه، فينتفض
وفى أعضائه تخبيل الحياة.

العلاقة بالشمسية الروائية هى
الالتباس، لكنها بلىتى التى بيدي
صنعت.

هو الكاتب يقول:

إنى متذكر لما فعلت. لهذا الوحش
الذى اخترعت. ليس ذكرا ولا أنثى، ليس
سمكة ولا حجرة. لا يشبهنى. لا هو ابن
أمى وأبى. لا تجمعنى به صلة دم يسير
فاتبعه. أتركه فيلحق بى، كظل لى.
كالرصد. ليس أنا، وأنا كل ما هو. لست
سواه وهو كل ما لا أستطيع. لا حقد
بيننا ولا غل. لا حب ولا ألفة. من أين
جاء؟ كيف شرح أبوابى واحتلتنى؟ كسر
أقفالى المنيعه ذلك أبراجى، تسلق
دراجات عزلتى وشهر سيف.

يخرّب. أرتب وراءه وأحمد. يلقى
أمامى مرجا من القتل والنمار. يمد
على دربى حقلًا من اللغام يقف لى
بالرصد وأخافه. جيوش من المرتقة
هو. فيأتى من الأجراء والأعداء. ينقض
على ويهت بى فسادا. يسببى.

أودعته سرى فضحلتى. أخرجنى
من وكرى وأبقانى أعزل أمام سره فهم

عظيم. إنى أسيره. يلسعنى سمه. أية
ضغينة، أى حقد. يلسعنى سمه. أرفع
رايتى البيضاء.

إنى حاصد لما زرعته.

علاقة الكاتب بالشمسية الروائية
هى الالتباس، لكنها أيضا ضحيتها
وحبوانه الخبرى.

هو الكاتب يقول:

اخترع الشمسية وأتلفى بها كى
أعيت فسادا. أبكى لما فعلت وأتضامن
ضدّها مع الآخرين. أدفعها أمامى لكى
تلقى الرضاة الأولى، فأخرج سليما
معافى، أخرج نظيفا كشجرة من العجين.

أبجحها وأعرضها إلى السوء. أنطق
لسانها بما لا أجوز على قوله، بما أكتفه
وأداريه وأخجل به. كيف كنت لأعترف
لولاها، كيف كنت لأفتك كل هذا السم.

أصنعها. اصنعها رجلا وأضع فى
الرجل امرأة وتمسأنا وأرائب وقبعات.
أصنعها قطارا وأملؤه بالفضائع
والمشاهد والمناشبة والمسافرين.

أزغل بها وأغش. أتضابت وأكذب.
أرتكب المعصيات وأفلت فى العقاب.
أقول لها كونى فتكون. إنها كانت سرى
الأمين. إنها محرّاب ذلى خادمى ساترة
جبى وضعفى. أمتنها نصيبها كاملا
لكيلا أتمزّى. لكى أتشكى وأنوح. أكل
لها الصاع صاعين، أحملها عتاد شكى
ووهنى. إنى الآن على يقين، وقد تكررت
لها ثلاثا قبل صياح الديك.

العلاقة بالشمسية الروائية هى
الالتباس، ومن دونها كم أنا بفس ويثيم.

هو الكاتب يقول:

تحيرونى، كم تحيرنى.

إنها اللغز الذى اخترعته فاستعصى
على تشبيهى. هى الإيجاب وأنا السلب،
والتجانب واقع بيننا لا محالة.

تتناظر. تدور ككوكبين متمائلين
مقابلين. عليها ينمو كل ما فقدت، كل ما
أنا موله به. مراعيها خضراء، وبهاها
تلتج بالعذوبة وورقارة. ناسها أهلى،
وقلبى ساسج أبدأ، يدور فى فلك هذا
الكوكب المضى. إنها عزائى وروحي
معددة فرق عشبها الندى. أشجارها
مورقة، وتهب إلى منها نسيمات تلج
نوافذى وتحدث بيساترى. لها طعم
الحليب الفائز. لها مذاق أصوات الأمل
تصلنا أمة ودبية فيما نحن صغار
نسعى إلى النعاس. من لى سواها؟ أنا
الذى نزعّت أوسمته لخطأ لم أركبه. من
سواها يعيد إلى الاعتبار. من سواها
يبد إلى برأتى ونفاقى؟

أخون، فتدحج إلى، تحينى، تعرفنى
وتبغى أمية لى. أظلمها فأجدها. أسألها
فتجيب. تعيد إلى الاعتبار وتحول صدئى
وتلغى إلى ذهب كخير.

من أنا دونها، وكيف كان سيكون لى
كل هذا؟ لن يمتد سلام بيننا، لكنها
هذنتى وبقالى المرير. نزفنى وجرى
العظيم. ألقى. لغبتى، توامى. روحى
قرينتى، ذواتى. نمسلى. وجسدى وروى
وتلغى وهماى العميق.

الشخصيات الروائية هى تناسلنا
فى الزمان والمكان، سمعنا وراء اللغنى
أى معنى، وعلاقتنا بها ستبقى دوما هى
الالتباس.

ياهلون عوالمنا الهشة الشاوية
فنصهم، يعيشون عدا الحياة التى
تماندنا وتحزن كالبطل فنجسهم،
يؤسسون لبرامتنا الهشة كالبطل الثمين
فنجهمم فضحوننا ويهرقنا، فنكرهم،
يسلبوننا دبرعنا ويوقنونا عزلا، فنجدو
عليهم نحتاجهم، إنهم اللغة والحظ
أكثر حقيقة منا، هم الذين لا تخبى لى
شرايينهم سوى سبيل الرغبة، سوى
سبيل الكلمات ■

أرغفة الطين



نعمات البحيري

مصر

على اقتنائه. ولم اكن قد عرفت القراءة بعد... وكنت قد عرفت الحكاية المثلثة والتي بإمكانى أن أستقى من خلالها قيمة ما... وراح خيالي يبرز في افق بعيد وتزاحمت في عقلي الصور والأخيلة حتى اختلط الواقع بالتمثيل وأنا لأمى كُنه العمليات العقلية التي تدور في عقلي وذاكرتي ولا أستطيع أن اجد لها تفسيراً. لجأت إلى الحكى لأمى وأخواتى الصغار فراحوا يضحكون... كنت قادرة على صنع حكايات تختلف كثيراً عن حكايات جدتى القاسية التي تحكى عن المرأة صاحبة السبع دواهي تلك المرأة التي اقنعت رجلاً له سبع بنات بالزواج منها. وفي غيبته قامت بفرض بكارتين، ووضعت «محرمة» كل واحدة فوق رأسها زاعمة لهن أن اللولى يجب أن يقب حتى يرتفع سعره. والتصلت الصورة في مخيلتي منذ طفولتى... صورة بشعة لسبع بنات مثقوبات من أسفل بفعل امرأة داهية. حتى كان يوم

امه. بعد ذلك جاء الولد وراح أبى وأمه والأهل والجيران يستقبلونه باحتفاء الدفوف والمزاهر والطبل البلدى والمزامير، بينما كنت أنزوى وحدى في دار إحدى الجارات الطيبات التي تكبت مثل أمى بأن كانت «بكربتاه» «نتاية».

بعد ذلك تلقم ذلك الإحساس الذى يشبه الزحام وتحور به نفسى تلقاً وتوقراً فى الطفولة قالوا شقية بنت شقا

وفى الصبا قالوا مريضة نفسياً

وقد صار هذا الشيء الذى تمور به نفسى داءً لا أعرف له دواء.

ولما كنّا فقراء اندركت مع الوقت أن التذوق بكلمة «المرض النفسى»

هو شيء من الرفاهية لا يليق بأمثالنا. وكان قد ظهر الصندوق العجيب «التليفزيون» فرحت أتابع الأفلام والمسلسلات والبرامج فى نهم من خلال تليفزيونات الجيران القادرين

فلم يكن الإبداع لى اكتشافاً، فقد كنت أتى بالفعال كالكتابة مثل إعادة صياغة بيتنا فى بناء من الطين. فبدلاً من أرغفة الطين التى يخبزها الأطفال على «مطارح» خشبية صغيرة فى قريتنا وينشرونها وحدات مدورة فوق التراب كنت أبني بيوتاً ويشرا وطاقت للشمس داخل البيوت. بعدها عرفت الرسم ورجت أرسى الأشياء نفسها. الذى انذره جيداً أننى كنت أشعر براحة كبيرة تفرج روى ونفسى بعد الانتهاء من أى رسم أو بناء. فمئذ طفولتى وأنا أصابى من شيء يشبهه الزحام تمور به نفسى تلقاً وتوقراً. الامر الذى جرنى إلى صراعات كثيرة بينى وبين عيال الكفر وبينى وبين والدى وجدتى التى كانت تتألق فى مجالس الأهل والجيران بقدرتها الفضائحية على تشويه أمى والتعرض بى وبها. بعدها عرفت أن أبى كان ينتظر ولداً ذكراً وحين جئت أولانى ظهره وكذلك فعلت

عرفت فيه القراءة بعد دخولي المدرسة وكنت البنت الوحيدة داخل فصل جميع لناميده من الأولاد وهم جميعا أبناء خالي وأعمامي وجيراننا. كانت قضيحة أبى «بجلاجل» لأنه أخرجني للتعليم والحق أنها كانت رغبة أمى التي باعت نصف فدان لأبى وجسدى من أجل قبولهما تعليمى مثل أختى الصبيان. أغرفت نفسى فى القراءة والذاكرة التى تقوم على الحفظ والتلقين لا لشيء إلا لأرضى وجه أمى التى راغبت على بكل ماتلك.

وفى شقة عمى حسان بعد نزوحنا من القرية عرفت مجلة صندوق الدنيا وقد كانت قديمة للغاية كما عرفت مجلات «السوبر مان» و «ميكى» «سمير» التى كنت أدفع قرشا للبلانج عن نظير قرائتها وإعادتها له نظيفة وكأنها لم تمس. كنت أحس بخيالى يفتتح مثل زهور ريعية وكنت أشعر بالقراءة تأخذنى إلى بعيد وأنسى تماما ذلك الزحام الذى تمور به نفسى وكان عمى حسان جارنا تاجر الجملة للكتب القديمة يقوم بالتوريد لاكتشاف سور الأريكة وعلى يدي ذلك الرجل عرفت ماذا تعنى القراءة. كان للرجل بنات كثيرات فى مثل سننى، لم تقرب واحدة منهن مكتبات البيت التى تزامنت فى جميع أرجاء شقته حتى وصلت الى المطبخ وكان بيته يبع بضائيق كرتونية وخشبية تراص فيها الكتب التى لم تجد لها مكانا فوق أرفف المكتبات. أزعج أن ذلك الرجل رحمه الله كان له الأثر الأعظم فى تكوينى الثقافى فقد تعرفت على يديه على سيمون بوبوفوار ونوال السعداوى وفرانسواز ساجان وسارتر وكامو وجوركى وتشيكوف وتورجنيف ويحيى حقى وجيب محفوظ ولوريس. أزعج أيضا، أننى أثناء قراحتى لأى كتاب كان الزحام

الذى يمر بداخلى - يهدأ على نحوها وتخف حدته إلا أنه لم ينته تماما. فقد كانت ذاكرتى محتشدة بصور وأخيله ومشاهد مازالت حية تتلاحق وتتابع مثل شريط سينمائى، أستحضرها كل ليلة قبل النوم.. أتذكرها جيدا وكأنها حدثت بالأمس. أبرزها مشهد القطار الذى يقطع قريتنا متجاوزا إياها فلا يتوقف وكنت أحشد له عيال المدرسة والكفر ونخل نخله بالطوب الذى ملأ جيوبنا حتى يتوقف فى بلدنا لكن أبدا لم يفعل.. وكنت أحزن وأنا أضحى بالودية الشديدة أمام أبناء القرية المجاورة التى يتوقف فيها القطار إذا متلاقينا صدى فى السوق أو على محطة القطار نفسه عند السفر إلى القاهرة.. مشهد آخر ظل يحاصر مخيلتى لجارتنا الطيبة التى يهاج زيجها برغبة مجنونة، فيجرها من بين النائمى (أمه وأخوتها والولادة) فإذا بالتى بين يديه (أمه) وحين بهم بمضاجعتها عاريا فى ركن الدملجى ترد فى وجهه متمتعة وكأنها تود لو تصرف عنها عفريت جنى «أنا أمك ياوله... أنا أمك ياوله...» كنت أتابع هذا جيدا وأنا وحدى مكوبة فوق حطب سطح دارنا، أصبر عن غضبى ورفضى لقسوة أبى وجسدى، مضربة عن الطعام والنوم والعيادة معهم واكتشف من بين الحطب كوة تطل عليها بعض الأسياخ الحديدية تسمح برؤية واضحة لدهليز جيراننا وصوره كلبى الأعرج الذى خلصته من بين أيدي صبية القرية الاثقياء. وعدت ذات ظهيرة من المدرسة لأراه منيدا أمام دارنا مقتولا. مشاهد كثيرة: اختزنتها الذاكرة واحتشدت بها وتابى التفریط. مشهد آخر لحمتى المريضة بروماتيزم القلب وهى تبكى وتكلم خفيها لأن زوجها الأمرج الذى تزوج عليها صبية عفية وقد صارت عمى لا تلتيق به وهى التى قبلته أخرج

ومشاهد كثيرة للدم فوق بياض القماش فى حالات شديدة القسوة حين خُتان وزفاف البنات، ومشهد البنات السبع فى حدوده جنى، اللاتى يجلسن وقرق رأس كل واحدة محرمتها.. (قطعة منامش بيضاء ملطخة بدم فخذ البكاره)

وأخر لقرينى التى تستيقظ فى أحد الصباحات وهى رأس غريب تظف فوق مياه المشرع وهو فرح من النهر.. أظل متسمره: بقدسى الحافيتين بعد أن ينفض الجميع.. إذ أنتظر وحدى بقية جسد الغريب حين يكتحل ثم تهب فيه الروح ليدخل معنا الحياة من جديد... ومشهد آخر لأبى «سى السيد» الذى خفف نجيب محفوظ كثيرا من صورته فى الثلاثية فقد كان أبى (الف سى السيد) حقًا، والمشهد له وهو يضربنى بقسوة فيكسر لى ساقي وأخى يتابعنا من فوق الدولاب حيث كان مخبأه مثل فار وقد بال على نفسه ويعدنا يموت صغيرًا والخوف الشديد غُصة عالت تنفسه للهواء النظيف.. مشهد آخر لجسدى العجوز التى لم تكن تفارق «فرشتها» - تظل مدة ساقبها للهواء والشمس، تشم «النشوق» من حق صفيهى هدى، تعطس عطساتها المحببة إلى نفسها وتتابعنا بنظرات شرسة. كانت تضربنى وأمى ورماتى، ثم تذهب لأبى باكيا، متجسدة صورة الضحية.. مشهد آخر لأمى وهى تبغ «كردانها» الذهبى ليهاجر أبى إلى «مصر» بحثا عن عمل بدلا من الزراعة والفلاحة والإبتعاد عن سطوة جدتى علينا وصورة أمى وهى تبغ ماتبلى لها لأدخل الجامعة وقد رفض أبى استكمال تعليمى لأنى «بنت»، هذا أولها ولأننا فقرأه وذلك ثانيها.

صور ومشاهد كثيرة من الكفر والعباسية والقاهرة احتشد فى ذاكرتى

ولتفارقني ولهذا أشعر بالزحام يفور في نفسي فيدفنني مرة للانتحار، ومرات عديدة إلى الجنون حتى عرفت الكتابة فرحت أنفخ عن ذاكرتي زحام المشاهد والصور والأخيلة فأشعر براحة لذية واطمئنان وغير. اكتشفت ذلك ذات مساء بعد أن غادر بيتنا أحد الفرسان المظلمين لخطيتي، وقد تعثرت كثيراً في مسألة الاختيار فقد كنت أخشى أن انتزع من أبي مرة أخرى.

وفي لحظة سقوط الاقنعة كشفت عن وجه ضعيف للرجل الذي تقدم للاتصال بي فكتبت ذلك في شكل قصص وبعثت به لجهة أدبية فإذا به ينشر بعدها بقليل ثم تقابلني د. أمينة رشيد ود سيد البهراوى ويسالاني إذا كانت بطلاً قصصتي قد تزوجت من فارسها هذا أم لا. لم أعترف حينئذ بأنني كاتبة للقصص لكنني فقط كنت أنفخ عن رأسي بعض عبارها العالي من الصدام المستعمر لافكارى والواقع الذي أعيشه والمتعمل في تلك الصور والمشاهد التي يصتمد بها رأسي مثل الخفافيش وكانت الكتابة فقط أهم وسائل في التخلص من تلك الخفافيش.

ذات مرة سمعت لنصيحة أحد الكتّاب وكان مشهوراً آنئذ يتحدث من خلال جهاز التليفزيون مؤكداً أنه لا يجب على أي كاتب مبتدئ أن يمارس بكتابة عمل إبداعى مباشرة. عليه فقط أن يقوم بتدوين يومياته وسوف يكتشف بنفسه أسلوبه في الكتابة. وقد عملت

بنصيحته وأنا أشعر بأنني مقيدة ومشدودة إلى أرض ثابتة.

لا أنكر كم مرة ضريت حتى سال دمي حين قرأ أبي ملاحظتي.. فقد كنت أكتب ما يحدث في بيتنا يومياً وابن وجهه نظري وأرائي في أبي وجدي القاسية وأمي الطيبة وعماتي للسكينات، اللاتي كن يشبهن البنات السبع نوات والاولى الملقوبة في حواديت جدتي.

والآن وقد صار لى مجموعات للقصص القصيرة «نصف امرأة» عام ١٩٨٤ «العاشقون» عام ١٩٨٩ وأخرى للأطفال بعنوان «النار الطيبة» لا أزعج أنني حسرت كاتبة لكنني أؤكد أنني أطرت ممدداً لأبأس به من خفافيش رأسي ونفسي على الرغم من أنني أشعر دائماً أن الخفافيش تزاد وتتكاثر يوماً بعد يوم بالمشاهدة والتجسرية والدخول في عمق الحياة والصدام المستمر مع الماثور والموروث والراكد من الأفكار التي تعوق حركتي الطبيعية في الحياة كإنسان وكأمراة.

أحاول هذه الأيام طرد قسدر لأبأس به منها فأنات أكتب رواية عن خروجتنا من القرية أشبه بسيرة ذاتية بعنوان «خروج بنت البحيري»

أكتب كلما أردت فانا مزاجية للغاية وأفتقد لحامل مهم للكاتب وهو التنظيم... قد تدخلني الكتابة (كلمة) وقد يخرجني منها صوت جناحي طائر يطير...

لا أتقصد شكلاً أرائها أرائها معيقة لكنني أدع نفسي تكتب لغة تجربتها... لم أجد نفسي في كتابات إحسان عبد القدوس ولا نجيب محفوظ كما لم أجد نفسي في كتابات أي امرأة كاتبة لذا قررت أن أعبر عن نفسي بقلمى الخاص عن تجربتي الخاصة جداً لم أتبره كثيراً بشعارات تحرير المرأة ولتظلمات النسائية لكنني أومن حتى الضخا بتحرير الإنسان من عبويته للبالى والموروث وهيمنة الخرافة والاسطورة على راسه فتحكم النظرة إلى حاضره ومستقبله كما تحكم سلوكه في الحياة.

لا يمكن النظر إلى وضع المرأة بمعزل عن ظامرة التخلف الاقتصادي السياسي والاجتماعي ككل. لقد قهر أبى أسمى وأخوتي وعماتي لأنه كان مقهوراً بفعل الفقر والجهل وهيمنة الاسطورة والخرافة والفبيية على عقله.

رغم هذا كتبت عشقي للحياة والبشر والحرية كما كتبت عشق الناس البسطاء الذين قاربتهم وعاشتهم.

لا أكتب بقدر ما أخلص نفسي من خفافيشها في حين تفرقني اللغة - الاداة الطاردة للخفافيش.

لذا لم ألهم خلف الإعلام والانتشار ولم أطرد من خفافيش نفسي ورأسي إلا القليل.... ■

خوره لويس بورخيس :



قا

قراة منذ فترة، مقدمة المترجم عربي لطائفة من قصص بورخيس، مختارة من عدد من مجموعاته القصصية واهلتهى المقدمة. وجدت نفسي امام ناقد ادبي لا يقل شأنا عن لويس عوض او إبراهيم فتحى او سوزان سوتاج، وفي أى مجال؟ فى مجال استحباب بورخيس، الذى لا يزال مجالا جديدا بالنسبة للثقافة العربية. وكانت هناك مفارقة مذهلة بدورها. كان التعبير عن كل ذلك النفاذ وعن كل ذلك العمق بلغة عربية فى غاية من الرداءة والركافة. وعجبت بمطبعة الحال لهذا الانفصال الذى يصعب تصوّره بين المستوى الفكرى والاداء اللغوى. لكن ذهولى فبحر تماما عندما اكتشفت أن تلك المقدمة العربية، المنشورة فى ١٩٧٨ باعتبارها من تأليف المترجم، ليست فى الحقيقة سوى انتحال لمقدمة جيمس ا. ايربى لكتاب يضم قصصا وكتابات اخرى لبورخيس بعنوان «مناجات»، صدر بالإنجليزية فى ١٩٦٢، مع حذف الإشارات إلى أعمال يضمها الكتاب الإنجليزى دون الكتاب العربى، ومع إضافة إشارات فى الاتجاه المعاكس. صحيح أن هذا الانتحال يمكن النظر إليه على أنه إعادة تأليف فى ضوء قصة لبورخيس عن بئير مينار الذى ألف نسخة طبق الأصل من رواية «دون كيشوته» لسيربانتيس دون أن يقرأها. لكن حتى مثل هذا التأليف عن بورخيس إنما يعكس (ليس أقل من الانتحال) هذا الإعجاب الجارف فى كل مكان فى العالم ببورخيس وبناتج بورخيس. فهذا الإعجاب هو الذى يفرى الناس بالتأليف على طريقة بئير مينار أو بالانتحال على كل طريقة.

وربما كان من الأفضل أن نعترف بأن معرفتنا ببورخيس، وكذلك بكثيرين غيره، لاتزال فى طور البداية، وأن نبتعد عن إغراء التأليف أو الانتحال، وأن نؤجل الاستجابة لهذا الإغراء العنيف إلى أن يتحقق استيعاب اعمق.

وعلى هذا سيكون من الملائم أن اكتفى بملاحظات موجزة بشأن بعض نواحي إعداد هذا الملف.

اما مير الملف فببهيبة... هذه المكانة التى اصبح يحتلها ادب بورخيس على المستوى العالمى، ويشير جون كنج فى المقال الوارد فى هذا الملف إلى «الاعتراف به على اوسع نطاق باعتباره اهم كاتب امريكى لاتينى فى القرن العشرين» وهو اعتراف يشمل ايضا الكتاب الآخرين جميعا ومن هؤلاء الكتاب الآخرين كارلوس فونتيوس الذى يؤكد (كما جاء المقال المذكور ايضا) انه لولا نثر بورخيس لما كانت هناك اصلا رواية امريكية اسبانية.

ويرى رينيه اجيتاميل ومارسيل برون (كما تنتهى المقدمةان الإنجليزية والعربية المذكورتان انفا) ان إنتاج بورخيس يمثل «أحد أروع التصديرات فى كل الادب الغربى عن معاناة الإنسان الحديث إزاء الزمان، والمكان، واللامتناهى».

وفى مقدمتها (يناير ١٩٩٠) لطبعة جديدة من طبعات رواية «مذكرات براس كوباس بعد وفاته» لمكاتب البرازيلى العظيم ماشادو ده اميس، تصف سوزان سوتاج، الناقدة والادبية الذائعة الصيت، بورخيس بأنه لائى اعظم كاتب امريكى لاتينى بعد شادو ده اميس. ويبدو أن هذا الربط بين الكاتبين العظييين ليس عرضيا. فها هو الناقد البرازيلى انطونيو كانديدو يتحدث عن تأثير الادب الامريكى اللاتينى خارج مسقط رأسه، فليذكر مكانتهما التى لا تدانيهما مكانة كاتب امريكى لاتينى آخر، قائلا: «وهكذا يمكن القول إن بورخيس هو أول حالة لتأثير اصيل لا يقبل الشك مارسه بصورة واسعة ومعترف بها على البلدان الاصلية عن طريق نوع جديد من فهم الكتابة. اما ماشادو ده اميس، الذى كان يمكن ان يلاحظ افاقا جديدة عند نهيات القرن التاسع عشر، فقد ضاع فى رمال لغة مجهولة، فى بلد كان حينئذ دون شان أو اهمية (ادب امريكا اللاتينية . القسم الثانى، عالم المعرفة ترجمة احمد حسان، ص ٢٠).

فالقصود بهذا الملف إذن، هو الاسهام فى محاولة استيعاب بورخيس، مع محاولة الابتعاد بهذا الإعجاب الجارف به عن السطحية التى تلازمه.

وتفرض نفسها مقارنة... هناك تعبير روسى يخص الحساس الجارف لدوستويفسكى هو تعبير «دوستويفشيتينا» ويمكن ترجمته إلى دوستويفسكية مع فهمها على اساس أنها تتضمن التقليد السطحي لفكر الأكثر غرابة والصفات الأكثر هامشية لرجل عظيم أكثر مما

نظرة من محيط العالمية



يضمن إعجاباً جارها حقيقياً بعمله أو مذهبه (انظر: دوستوفسكي - إعادة لقراءة تاليف: كاريكين ترجمة: خليل كفت، كومبيوترس، بيروت، هامش صفحة ٧).

للمقصود إن بهذا الملف الاقتراب من بورخيس، من عالمه، من محتواه الجمالي والفلسفي، مع الابتعاد بالتالي وفي الوقت ذاته عن كل «بورخيسشيتشيز»، أو بورخيسي بالضمينيات المقصودة في التعبير الروسي.

من ناحية أخرى، تعددت وسائل بورخيس الإبداعية ومراحل إنتاجه طوال عمره المديد.. كان الشعر وسيلته الإبداعية الرئيسية قبل ١٩٣٠. ومنذ ظهور مجموعة تضم تجاربه القصصية الأولى في ١٩٣٥ وحتى أوائل الخمسينيات سادت كتابة القصة القصيرة وفي هذه الفترة ظهرت أعظم قصصه القصيرة (مجموعة قصص، ١٩٤٤) وكذلك مجموعة «الفك»، ١٩٤٩.. ومع العمى المتزايد كان لامناص من عودة بورخيس إلى الشعر (هذا الشكل الذي يسهل أن يتبلور في الرأس دون ورق أو قلم كما يسهل إسلأؤه) في الفترة التالية لمتنصف الخمسينيات، مع العودة إلى القصة القصيرة في السبعينيات (تقرير برودي ١٩٧٠، كتاب الرمل ١٩٧٥). أما المقال فكان موجوداً في كافة المراحل وإن كانت أعظم مقالاته في الفترة نفسها أعظم قصصه أي في أواخر الثلاثينيات وطوال الأربعينيات وأوائل الخمسينيات.

وأما تعدد الوسائل والمراحل الإبداعية على هذا النحو، كان لا مناص من الاكتفاء بمجموعة متكاملة من المواد على أساس الوسائل دون المراحل، ويقرر ما يسمح الحيز للمتاح.

وبالتالي فإن جانب مقال الناقد البريطاني جون كنج عن بورخيس، وجدباً من الأوائل أن نمثل لكل شكل من أشكال إنتاجه الرئيسية بعمل، وهكذا اخترنا واحداً من أهم مقالاته بحض جديد للزمن وإن كان يمثل المقال الفلسفي دون مقالات بورخيس في النقد الأدبي أو في المجالات المتنوعة الكثيرة الأخرى. واخترنا واحدة من أهم قصصه (تيلون، أوكبار، أورييس ثيرتيوس) وهي مثال نموذجي للقصة الميتافيزيقية من ناحية ومن ناحية أخرى لشكل القصة - المقال، أو المقال الزائف أي القصة التي تتخذ شكل المقال، أو هذا النوع الأدبي الجديد الذي هو مقال قصة في آن واحد، إذا أخذنا برأي بيو كاساريس صديق بورخيس. كما اخترنا واحدة من أروع قصائده (تيل العود الأبدى). وكذلك واحدة من أمثاله أو حكاياته الرمزية (الجحيم، ١، ٣٢).

وكلمة عن الترجمة.. فيما عدا مقال جون كنج والسلسل الزمني (البدو - بيليو جرافي)، وهما مترجمان عن أصلهما الإنجليزي، من الجلي أن بقية مواد الملف (أي أعمال بورخيس) مكتوبة بالأسبانية. وهي جميعها مترجمة هنا عن الإنجليزية لكن مع التدقيق على الأصل الأسباني في حدود معرفة معلم مبتدئ هو كاتب هذه السطور للغة الأسبانية. وبطبيعة الحال كان الاعتداد، عند الاختلاف، بالأصل الأسباني (والمتاح لي الآن) وعلى سبيل المثال فعندما نقول الترجمة الإنجليزية ما ترجمته: الغالبية للغوى نيشته عير عن هذا الرأي نفسه، ويلاحظ هذا البيت في الأصل الأسباني المتاح لي الآن (أي الانتخبات التي أصدرها بورخيس من شعره في ١٩٨٠) ما ترجمته: ديفيد هيوم من أدبيرة قال الشيء نفسه، فإنني أعتقد بهذا الأخير، رغم أن للترجمة الإنجليزية لأدب أنها تمت على أساس طبعة سابقة أو حتى الطبعة الأصلية للمقصيدة (قصيدة: ليل العود الأبدى). ورغم أن القيدل لأدب وأنه يرجع إلى أن بورخيس أحب أن يحتفظ للقصيدة بطابع مختبر بحيث يواصل تأليفها، فهي تدرى - أو مشروح - له بدءاً لا تنتهي، كما نقول القصيدة ذاتها.

وبهذه النظرة الخاصة بقصيدة عود إبدى، ليس فقط في محتواها ورواها، ليس فقط في دائريتها الميتافيزيقية حيث ذكرى الماضي هي مشروع الحاضر وهي نبوة المستقبل، بل كذلك في دائرية كتابتها، أي في إمكانية إعادة كتابتها بصورة متواصلة. بهذه النظرة، أفنر أننا اجتزنا بالفعل اللعبة داخلين عالم بورخيس.

خ. ك

نظرة من محيط العالم

فوجيء الأوروبيون بعالمية بورخيس، لكن لا أحد منهم أدرك أن هذه المواطنة العالمية (الكوزموبوليتانية) كانت، ولم يكن بوسعها إلا أن تكون، وجهة نظر أمريكية لاتينية. والحقيقة أن الخصوصية الأمريكية اللاتينية يمكن وصفها بأنها خصوصية أوروبية: اعنى أنها طريقة أخرى لأن تكون غربيين. طريقة غير أوروبية. وداخل وخارج التراث الأوروبي في وقت واحد، يمكن للامريكي اللاتيني أن يرى الغرب بوصفه كلاً واحداً، وليس بالرواية الإقليمية حتماً لدى الفرنسي، أو الألماني، أو الإنجليزي، أو الإيطالي^(١).

أوكثافيو باث

جون كنج

كافة التقاليد، ويستأصل العادات الرديئة، ويخلق نسقاً جديداً للغة الصارمة^(٢)...

ولهذا فإن تتبع تطور وتأثير كتابة بورخيس يعنى تتبع الاتجاهات الرئيسية فى القصة الأمريكية اللاتينية فى القرن العشرين.

السجل العائلي

كان لبورخيس أسلاف بريطانيون، وكان يتكلم الإنجليزية بسمعة من لكنة نور همبشرلاند وكان يتكلم الإنجليزية القديمة بطلاقة. وفى سنواته الأخيرة، تمثل أحد اختبارات الفضلة لزانو (أو زائرة) ناطق بالإنجليزية يطلب إجراء حديث معه فى أن يرى ما إذا كان يتعرف على الصلاة الربانية^(٣). بالإنجليزية القديمة. وقد نشأ ثنائى اللغة وهناك توتر دائم فى إنتاجه بين أسلافه الهسبان والإنجليز - التوتر بين البربرية والحضارة، إذا استخدمنا عبارة لفت

والانتماء والأيدولوجيات التى تدعى تفسير العالم ككل واحداً؛ وطارحا للمناقشة، بجدية ساخرة، تعاريف مسلما بصمتها ومبادئ ثقافية. وهو يستكشف أوسع الموضوعات، لكن دائماً داخل الحدود الصارمة لصفحات قليلة. والحقيقة أن صرامة براعته، ونقاء كتابته، واتساع نطاق قراءته - وقد أعلن دائماً أنه قارئ أكثر منه كاتب - أدت إلى الاعتراف به على أوسع نطاق باعتباره أهم كاتب أمريكي لاتينى فى القرن العشرين. وقد عبر الكتاب الآخرون جميعاً عن اعترافهم بأنهم مدينون له. وفى ١٩٦٩، أكد [للكاتب] المكسيكى كارلوس فوينتوس ما يلى:

الامر النهائي لتشر بورخيس، والذي لولاه لما كانت هناك أصلاً رواية أمريكية أسبانية، هو أنه يثبت، قبل كل شيء، أن أمريكا اللاتينية تفتقر إلى لغة وأنها بالتالى ينبغي أن تخلق لغة. وليفعل هذا، يخلط بورخيس الأنواع الأدبية، ويتقذ

فى هذا الاستشهاد، وهو جزء من تسمية لفوروسه لوس بورخيس، الذى تولى فى ١٩٨٦، يشدد الكاتب المكسيكى أوكثافيو باث على أهمية بورخيس فى تطور القصة الأمريكية اللاتينية. وبورخيس، فى رأى باث، بالغ الأهمية، ليس لأنه نادى بثقافة قومية، أرجنتينية أو أمريكية لاتينية، متميزة، بل لأنه يشدد على مزايا «المحيط». فإن تكون على المحيط يعنى أن نعاني حتماً إلى مركز، لكن أيضاً حرية الاختلاف فى أن واحد: فى الداخل والخارج فى الوقت نفسه^(٤). ومن هذا الموقع، يمكن للكاتب الأرجنتينى أن يعلن أن تراثه هو ثقافة العالم، فلا يكون حبيساً داخل الحدود الضيقة لبلد أو قارة.

ولنتاج بورخيس استفزاز متواصل. وفى مقالاته، وقصصه القصيرة، وفصائده، تلقاه جدالياً بهدوء - مقرأاً أسس النزعة القومية، والرواية الواقعية، والصارمة الفلسفية، والأكاديمية،



أركناتويراث

بورخيس

العشرين. وفي مثل هذه الأحوال، كما سئري، يشعر بورخيس بأن أحد واجبات الكاتب يتمثل في «تسليم» نفسه.

وفي عنايته بالتاريخ الأرجنتيني وكأنه مسألة عائلية، وفي إضغاثه طابعا ميولوجيا على مدينة بيونوس آيرس، يتأمل بورخيس دائما على مسؤوليته ككاتب أرجنتيني. والحقيقة أن أولئك النقاد الذين يرون في بورخيس رائدا للنقد البنوي، وما بعد البنوي، والتفكيكي، إنما يفضلون تركه في مكتبة الأب، الحيز الحصور الخالص من القصة، من نصوص لا حصر لها. ومثل هذا التناول مشروح، لكنه يضع جانبا للراجع العائلية المتناقضة المعقدة والسجلة اجتماعيا.

استوعب بورخيس كل هذه التجارب والقراءات المتوقعة ضمن الأبنية الصارمة لطفولة إدارية. وفيما بعد أعطى هذه التجارب والقراءات معنى

ملاقاة مصير أمريكي» في موت عنيف، لا طائل تحته لكنه بأسل.

بالطريقة نفسها، يخلق بورخيس التاريخ الأرجنتيني من أبطال الأسلاف. لقد قاتل أسلافه في سبيل استقلال الأرجنتين في أوائل القرن التاسع عشر ضد سلطان الديكتاتورية التي يراها بورخيس مرفضا متوطنا في المجتمع الأرجنتيني. وفي كتاباته، كما يلاحظ بـس، نايپاول، هناك «هاتنازيا طويانية من «ديمهوريدات، وفسسان، وبدايات... المعارك التي خيشتها والوطن الذي تأسس، والمدينة العظيمة التي أنشئت وللشوارع ذات الأسماء التي تعود من الماضي في ممي»^(٩). وتكثر الإشارات إلى هؤلاء الأسلاف، وهذا تقليد بسيط مشرب للفنصال القديم. على أن التاريخ الأرجنتيني يمكنه أيضا أن يكون مغزيا، فهو يفرغ الديكتاتوريات الدورية لروساس في القرن التاسع عشر، أو لبيرون في القرن

رواحها في أرجنتين منتصف القرن التاسع عشر على يد الكاتب والسياسي، دومنجو فاوستينو سارمينتو، الذي نظر إلى البلاد على أنها مساحة صراع مثوى بين البربرية الأمريكية والحضارة الأوروبية. وإذا كان مكان البربرية في الشوارع خارج منزله فإن بورخيس يصف طموحاته الآمنة وهو يتراجع في «حقيقة خلف سور مسيحي، وفي مكتبة حافلة بكتب إنجليزية لا حصر لها»^(١٠).

وكان يوسع دنيا المكتبة، بصيرها الحصور، أن تقدم مباح القراءة بلغات شتى وصقلت روحا مستقلة مهيطة. على أن بورخيس كان منجذبا أيضا إلى «واقع» الشوارع بالخارج، وكان يحاول أن يقبض على تفاصيله الأساسية والوحشية باختصار شديد: بعض قصصه ولصائده مأهولة بالسكان للتخيلين والجو المتخيل «للجنوب»^(١١) للقاتلون بالسكاكين، الرجال الشجعان، قطاع الطرق، الماخير، التناجو، إمكانية

باصطلاح تقنية تذكر بقوة تلك الفصلية
المفضلة التي تعلمها الدادات
الإنجليزيات: كشكل لصق القصاصات.
وغمس من هذا الإطار، يمكن منح
الانحيازات الانتقائية نظاما جيدا
ويعنى جيدا. ويضع بورخيس دائما
وعن عمد جنباً إلى جنب القراءات الأشد
تباهياً، متجاهلاً في كثير من الأحيان
النصوص المعترف بها في الأدب لصالح
تفضيلاته هو، مؤكداً دائماً تقاليده هو.
وكان لهذا «التناص» الجذري. إذا
استخدمنا عبارة ربما لم يسمها
بورخيس مطلقاً ولم يستعملها
مطلقاً بالتاكيد - تأثير عميق على الأجيال
اللاحقة.

الكتابات المبكرة

سافر بورخيس مع أسرته إلى
أوروبا في ١٩١٤، عندما كان في
الخامسة عشرة، ولم يعد إلى بيونوس
أيرس حتى ١٩٢٦. وعاش في سويسرا
واسبانيا، وتعلم اللاتينية، والفرنسية،
والألمانية، وصار ملماً بالحركات الدادائية
في أوروبا، وبدأ يكتب. وهذا كان مؤملاً
جيداً لأن يصبح عضواً فعالاً في الطليعة
الأدبية التي نشأت في بيونوس أيرس
وفي عواصم أخرى في أمريكا اللاتينية
في العشرينات. ويطلق بيري أندرسون
على أن الصداقة في الفن والأدب إنما
تظهر في حالة اجتماعية - سياسية
خاصة للغاية:

هكذا ازدهرت الدادائية الأوروبية في
السنوات الأولى من هذا القرن في
المسافة بين ماضٍ كلاسيكي مازال
صالحاً، وحاضر تقني مازال غامضاً،
ومستقبل سياسي مازال مستعصياً على
التنبؤ. أو أنها، بعبارة أخرى، نشأت عند
التقاطع بين نظام حاكم شبيه
ارستقراطي، واقتصاد رأسمالي شبه
مصحح، وحركة عمالية شبه ناشئة أو
شبه متحركة^(١).

ولا شك في أن هذه الشروط تنطبق
على الأوضاع في الأرجنتين. كانت هناك
أكاديمية ثقافية، تعمل داخل إطار دولة
ارستقراطية، كان بمستطاع الطليعة أن
تقارمها. وكانت الأرجنتين تعيش فترة
من الازدهار، كيك من أغنى البلدان في
العالم كنتيجة لمضولها في التقسيم
العالمي للعمل كقسم مهم من
الامبراطورية البريطانية غير الرسمية.
وفي المجال الثقافي، كانت هناك صحافة
قوية، وجماعة من الكتاب، وجمهور
متحمس من القراء، وجامعة أخذت في
التوسع. كما يمكن أن نرى في الأرجنتين
بدايات التصنيع المرحل للتصنيع والنزعة
الاستهلاكية (سراب الطرية الأمريكية
في الحياة والتكنولوجيا الجديدة للثورة
الصناعية الثانية التي استحوذت تماماً
على الحدائقين)، رغم أن تطور السوق
تماماً سيسبغ غرقاً زمنياً يمتد إلى
الستينيات. وأخيراً، كانت هناك القرابة
الخيالية للثورة الاجتماعية مع الثورة
المكسيكية، والإصلاحات اللادينية في
جامعة القرطبة الأرجنتينية، وجاذبية
البلشفية. وفي ١٩٢٦، أمكن أن يكن
هناك بورخيس شاب يكتب قصائد في
مدح الثورة: «الملمعة البلشفية»
وزوسيا.

وكانت الحركة الطليعية في بيونوس
أيرس حافلة بالهجوم القوي على التقاليد
وبالعارضة الأدبية القوية غير أنها لم
تنتج أعمالاً أدبية كثيرة ذات قيمة باقية،
كما أنها لم تهدد الأبنية الصلبة للمجتمع
الأرجنتيني، بمنأى المتصم بالقمع
الجنسي والأخلاقي، ويلاتسيهيه،
وونولته البالغة الجبروت. وربما ساعدت
وهذا هو الأهم في إضفاء الشرعية على
فكرة الكاتب المستحرف ليس بالمعنى
الاقتصادي (كان من المستحيل أن يعيش
الكتاب من الكتابة: دفع والد بورخيس
من أجل نشر أعماله الأولى ولم يفكر
بورخيس حتى في محاولة بيع أية شئ

منها)، لكن من ناحية تصور الكاتب
لنفسه ككاتب ولابد كصرفة لها
قواعدها الخاصة المستقلة بدلاً من
تسليع رجال الدولة والسياسيين. كما
أثارت الطليعة لبورخيس فرص بداية
هجومه مدى الحياة على العقائد الجامدة
للاكاديمية الأدبية. وبدأ يطرح للتساؤل
قراءات اجتماعية خالصة للأدب، ساهرا
من الراديكاليين الورعين الجانين لذلك
الزمن (الجماعة المسماة بجامعة
بوهدو Boedo، والتي أطلقت عليها هذه
التسمية على اسم منطقة عمالية في
بيونوس أيرس) و الذين نادوا بالتوافق
السهل بين الأدب والنص الاجتماعي.

كان بورخيس مشغولاً في
العشرينيات بصورة مصومة. وكان
يساهم في كل مجلة صغيرة في تلك
الفترة كما نشر، حتى ١٩٣٠، سبعة
كتب شعر ومقالات، ورغم أنه نبذ هذه
النصوص فيما بعد باعتبارها ساذجة
فإنها تكشف الهواجس السائدة في
إنتاجه اللاحق: نظرة جاذبية إلى الحياة
والأدب، ثم إلحاشها من «مضارح»
بيونوس أيرس وتحليل لمشكلات التآليف
والموعى الفردي. كتب بورخيس في
١٩٢٥ يقول:

أفكر الآن في إثبات أن الشفعية
حلم، خلقه الغرور والعرف، لكن بلا أي
سند ميتافيزيقي أو واقع داخلي. وهكذا
أتمنى أن أطبق على الأدب النتائج
المستخلصة من هذه الكلمات وأن ابتكر
تصوراً جمالياً معادياً للثورة
السيكولوجية التي ورثناها من القرن
السابق^(٢).

كان من شأن مثل هذا التصور
الجمالي أن يتعبد به عن الوصف
«الواقعي»، رغم أنه كان لا يزال مهتماً في
العشرينيات بتطوير عالم السيكولوجي
الخاص ببيونوس أيرس وسكانها.
ويحلل ١٩٣٠ كان قد كتب سيرة حياة
شاعر شعبي، إيبارسكو كارييجو، بين

أن يصف الرجل مطلقاً، مؤكداً أن الأشخاص الذين من طراز كارييجو ليسوا سوى خلاصة الكتب التي ألفوها أو التي تم تلخيصها عنهم. وعلى نحو مماثل، تُعدّ الشخصيات في التاريخ العام للعام، ١٩٣٠، مجموعات مدروسة من الاقتمة والتصوريات. كما تكشف كتابات في هذه الفترة عن اهتمام متزايد بمشكلات الفلسفة والمنطق.

نحو نظرية

للأدب الفانتازي

بلغ نقاش العشرينيات غايتها في الأرجنتين مع الكساد الكبير، وانقلاب عسكري، وديابات ما سُمّي «بالعقد المشئ» في التاريخ الأرجنتيني، عندما تم التلاعب بالانتخابات وجرى الاحتفاظ بالسلطة بصورة مباشرة وحشية. وفيما يتعلق بالقتلة، تُعدّ الثلاثينيات حقبة عقيمة بعض الشيء في كافة أنحاء أمريكا الإسبانية، مع مكلف غنبل جدا من التصور الجمالي الإقليمي الواقعي الملل. وطوال هذه الفترة عمل بورخيس بهدوء في اتجاه القصص القصيرة الجديدة باستناد في أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات، وكتب عروض كتب ومقالات قصيرة، للمجلة الأدبية «سور» (الجنوب). - المجلة الرئيسية في القرن العشرين في أمريكا اللاتينية^(٨). ولفترة حرر صفحاته الأدبية الخاصة في مجلة شعبية في «الأجر» El Hogar. وإنما في نهاية العقد انتقل بورخيس إلى المهجر، حيث نشر في تماثل سريع مجموعة بالغة الأهمية من المقالات، والقصص، والقصص القصيرة، وفي الأرجنتين الازحة تحت سطوة نفوذ الاكثريوس، والنزعة القومية، والقوة العسكرية، في عالم واقع في قبضة الأوامر الشمولية، وفي مؤسسة أدبية يسيطر عليها كتاب وأقويون بلدان من طراز مانويل جالبيس، بدأ بورخيس

يقوض أسس هذه النظم. وفي عرض بقصد للجاملة بصفة رئيسية لفيلم «الهراب» للويس ساسلافسكي يكتب - بورخيس في ١٩٣٧: «أن نأخذ خيال مثق سخيلاً لأنه يفتي أصلياً، أن يفتلنا الفعاس في سبيل الوهن، أن نضع بالمل لأنه نتاج قومي، كل هذا يبدو لي عبثاً^(٩)». - وفي مقالات متكررة حذر من أخطار الحكم المطلق للقوى.

كذلك جعل بورخيس النزعة القومية مساوية للنص الواقعي. وفي مقدمة لعمل بقلم صديقه الحميم أدولفو بيرى كارساريس، لفتراء موريل، ١٩٤٠، وهي رواية قصيرة جميلة الصنع حول رجل في جزيرة مهجورة يقع في حب امرأة يتضح فيما بعد أنها صورة بظ اليد، يلوم بورخيس الروائيين والنقاد الذين يؤيدون مسيادته الرواية «السيكولوجية»، وهو يؤكد أن مثل هذا الشكل «يمكن أن يُفسدنا أن الرواية براعة لغوية... أما قصة المامرات، من الناحية الأخرى، فليس من المفترض أن تكون نسخة طبق الأصل من الواقع: إنها شيء مصطنع، لا يفتقر أي جزء منه إلى تبرير^(١٠)». في الفترة نفسها، نشر بورخيس قصتين قصيرتين، «بيير مذار» مؤلف الكيشوت» و«تيلون، أو كبار، أوريوس تيرتيوس»، وصرح مع بيوى كارساريس وزيجته سيلييا أركامبو مجموعة مختارات من الأدب الفانتازي. وفي مقدمة لهذه المجموعة يساعدنا بيوى في تحديد مكان إنتاج صديقه. وهو يؤكد أن بورخيس خلق نوعاً أدبياً جديداً هو مقال وقصة في وقت واحد: إنها تمارين لتذكير ذكي لا يتقطع وخيال خصب لا يعرف الكتل ولا كافة العناصر البشرية، المؤثرة أو العاطفية... موجهة إلى القراء المثقفين، والمهتمين بالفلسفة، والاختصاصيين تقريبا في الأدب^(١١). ومحتشاً بلهجة سبالية عن عمد، يقدم بيوى النص الفانتازي باعتباره ترفيلاً

ضد النص الواقعي ويرى في إنتاج بورخيس شكلاً من الفانتازيا مميزاً للقرن العشرين، شكلاً حل فيه التامل الأدبي والمليغافيزيقي مثل الربيع والرفوف. كفاءة النصوص الفانتازية تستنتق وتدمر الواقع، والرؤية الفرنولوجية للنص الواقعي، والطرق المنطوقة أو الأحادية لفهم العالم. وفي القرن التاسع عشر، أفرزت إزاحة تدريجية لرواسب الغيبة والسحر وكذلك فكر متعاطف العلمنة تفسير متبانية للغاية للفانتازيا: ومحلّ الاعتقاد في الجن والشياطين حل علم النفس في تفسير الأخيرة. ومع القرن العشرين، صارت النصوص الفانتازية، بصورة متزايدة، لا مرجعية، لا تهتم بالعلاقة بين اللغة والعالم الفعلي «خارج» النص بقدر ما تهتم بيهت دائب عن الاستقلال القصصي^(١٢). ونظير بيوى إلى بورخيس على أنه في طليعة حركة من هذا القبيل «تخلق وتشيع ترفاً إلى أدب يتسمد عن النص وبين الفكر والجوهر^(١٣)».

ويتماثل شكل أدبي ملائم بهجه خاص لنصّ جسيم على النص الواقعي في القصة البوليسية. فالقصة البوليسية بشكل لا يجب أن تكون مسلاسة أو ضرورة المحتوى فيه موضع شك. ويتميز بتأوها بأن كل وجود، حي أو جماد، في الكتاب، يمثل مفتاحاً لحل اللغز وليس إقصاء في خدمة خلق الجوهر أو النزعة الطبيعية. فالقارئ، مثله في ذلك شأن المخبر السري ذاته، عليه أن يفسر كل شيء، كليل، وكما ازداد مقدار الألفة كان من الواجب بصفة مستمرة تجديد الفرضيات التي تقسمها. وفي معرض هجومه على الرواية السيكلوجية، ذكر بورخيس الروائيين بأنهم نسوا كيف يمكن قصة. كما قال في كثير من الأحيان أنه إذا قرأ المرء قصصاً بوليسية ثم شرع بعد ذلك في قراءة

روايات فإن هذه الأخيرة تبدو عجيبة الشكل.

هذا الاهتمام بالحكايات (المكاند) ووضع الحكايات مرتبط بالشكل الأدبي، لكنه مرتبط أيضا بنظرة بورخيس إلى التاريخ والأنظمة. فالمحكايات مغرقة في حد ذاتها، ولها روعة شكلية تأسر لب القارئ، بفضل براعة الكاتب وسيطرته. على أن بورخيس يستثير الاعتقاد الشكوكي بأن أي نظام هو حبكة موضوعة وبالتالي طارئ. وفي القصة قد يسيطر الكاتب على السببية، لكن كيف يمكن أن نعرف أن إلها أو قوى اقتصادية قد حفر أو حفرت السببية في صميم التاريخ أو العالم، خاصة في عالم تسيطر عليه الحكايات (المكاند) الشريرة للنظم الشمولية؟ ويهنيئ أن نتذكر أن أشهر قصص بورخيس القصيرة مكتوبة في عقد الأربعينيات، في لحظة بدا له فيها أن العالم أصيب بالجنون. في عالم كهذا، تمثلت استجابة الكاتب في صقل شكل جنري من التشكك أو الانسحاب. أكد بورخيس: «اكتب في ١٩٤٠، وفي كل صباح يقترب الواقع أكثر فأكثر من الكابوس. وكل ما هو باستطاع هو أن أقرأ صفحات لا تشير مجرد إشارة إلى الواقع. فإنتابات آلاف ستايفوردن الخاصة بنشأة الكون، الأعمال اللاهوتية أو الميتافيزيقية، المناقشات اللفظية أو للشكليات المعاشية لإيليرى كوين أو نيكولاس بليك»^(١٤).

في أوائل الأربعينيات، كتب بورخيس قصصا بوليسية تقدم على المحاكاة الساخرة بالاشتراك مع بيوي كاساريس، باسم قلم هو هومسترس دوميك؛ كما حرر سلسلة من القصص البوليسية (يعنوان «الدائرة السابعة») لنشر كبير. كذلك يشكل التصريح البوليسية أساس كثير من قصصه، لكن على خلاف الحقائق الفيزيائية لدى لندمو أوجوست ديوان في قصة إنجران لأن هو القصيرة

«جرائم القتل في شارع مورج» والذي يمكن أن يصل لغز جريمة قتل دموية ومحيرة بالتعرف على أثر شبر يد قود من نوع أورنج أو تانج أو العقد الخاصة التي عهدها بصارة الماطيون، وشرح الرواة/المخبرون السريون عند بورخيس في فك شفرة الكون بمعرفة غير كافية، ومفاتيح زائفة، وبدون إمكانية التوصل إلى حل مرض^(١٥). وهو يقدم نقدا لا هوادة فيه للحل الخالص، لكنه أيضا يكرس فكرة أن البحث ذاته مؤخر إذ إنه سيقتود من كتاب إلى كتاب، وكل طريق متشعب من المتاهة نص جديد وسار. وقصص هذه القصة هي أوسع النصوص إثارة للنقاش لأي كاتب أمريكي لاتيني في القرن العشرين. وهي جميعا تبين الاهتمامات المتواترة: أسلوب غير مباشر، ورفض للواقعية والمزموذ القويمة، واستخدام الموثفات والتقنيات المبورة للقصة البوليسية والأدب الفانتازي، والبحث عن المعرفة التي تشتمل عليها كتب مراهقة، والاعتراف بالنقد الأدبي باعتباره الشكل الأنقى للقصة البوليسية. والتأكيد على أهمية القارئ أكثر من الكاتب.

ومن ناحية أخرى فإن مجلدي «قصص»، ١٩٤٤، و«الالف»، ١٩٤٩، أو مجلة «سور» الجنوب، التي ظهرت فيها في البداية معظم القصص القصيرة، لم يكن لها جمهور قراء واسع في زمن النشر. في الأرجنتين أو في أمريكا اللاتينية، على أن جمهورا أدبيا أخذ يتكون بالتدريج، خاصة بين الكتاب الشبان الذين سيمثلون فيما بعد «رواج» القصة الأمريكية اللاتينية في الستينيات. ويتكلم خوليو كورتاثار بالنيابة عنهم جميعا عندما يقول: «علمنى بورخيس أن أحذف كل العبارات المتكئة، والتكرارات، وعلامات الحذف، وعلامات التعجب العنيفة الفائدة، والمادة التي لاتزال تلقاها في الكثير من الأدب الرديء، والتي

تتمثل في أن يقال في صفحة ما يمكن قوله في سطر»^(١٦).

الكاتب واللاتزام

سبق أن رأينا أن بورخيس احتفظ دائما بإحساس قوى بالدور التكويني لاسرته في التاريخ الأرجنتيني. وفي لحظات بذاتها في التاريخ، كان الفعل ضروريا، وجاءت لحظة من هذا القبيل مع قدوم بيرون، الذي حكم الأرجنتين من ١٩٤٦ إلى ١٩٥٥، ولفترة وجيزة في ١٩٧٤، والذي يمتد نظوله إلى ما وراء القبر ليقوم بتشكيل السياسة الأرجنتينية المعاصرة. وتظل طبيعة البيرونية مسألة يثور حولها الجدل على نطاق واسع، وطبيعة الصال فقد ادعت البيرونية لنفسها، على مستوى الخطب الطنانة، توليفة جديدة من الديمقراطية، والقويمة، والتنمية الصناعية، كما شجبت بعنف الولايةماراديه الأرجنتينية التابعة والمعادية للديمقراطية، وفي هذا المناخ من الشموعية، لم يساور بورخيس أي شك في أن بيرون كان ديكتاتورا فاشيا محتملا. وبعد أن فصله النظام الجديد من وظيفته في مكتبة ميغيل كانيه، عبر عن رأيه بلا تردد في ١٩٤٦: «الديكتاتوريات تولد الاضطهاد، الديكتاتوريات تولد الضدوع، الديكتاتوريات تولد القسوة، وأبغض حتى من ذلك واقع أنها تولد الغباء...» ويتعلل أحد واجبات الكاتب العديدة في أن يتناضل ضد... هذه الرتابات الكنكية»^(١٧). وقد كتب بورخيس عددا من القصائد والمقالات الخاصة المعادية للبيرونية. كما أنه بحث إلى الحياة اسم «دومسترس دوميك» مع أدولفو بيوي كاساريس، وكتب قطعتي هجائيتين ضاريتين، هما «قبضة الغول» و«صديق ابنه»، اللتين كان يجري تداولهما سرا ولم يتم نشرهما إلا مع سقوط النظام. كانت البيرونية توضح، في نظر بورخيس، الفجوة بين الحضارة

والبريرية، بين ذوق الصلوة وذوق العامة: وكان ينبغي الدفاع عن الحضارة في وجه القوى الفوضوية، والبدائية، والبلهاء، التي أطلقها «الديكتاتور». وعندما سقط بيرون في ١٩٥٥، وصف بورخيس النظام بعبارات ثقافية مثوية. كانت الليبرالية أنبا رديشا بالمعنى الحرفي تماما. كانت فصلا من مسرح مغرعات دون المستوى. «كانت هناك إذن قصتان: واحدة من النوع الإجرامى تتألف من سجون، وتعذيب، ووفاء، وسرقة، وفيران؛ والأخرى أكثر مسرحية، تتألف من أحداث ومكانة سخيصة لاستهلاك المثلثين»^(١٨).

هذا الاشتراكية من بيرون، والمعبر عنه بمل تلك العبارات الراضية بعناد والتفوية، خلق مشكلة للثقافة اللتزمين اجتماعيا في الأرجنتين والذين ربما كانوا يبدون تمايزات النظام المالية حقا إلى سبب النساء، لكن الذين كان بإمكانهم أيضا أن يروا أن بيرون قد خلق أوضاعا أفضل لقطاعات المجتمع الأرجنتيني التي ظلت مهملتا إلى ذلك الحين. وقدر لهذه المشكلة أن تزاد حدة في الستينيات وأوائل السبعينيات عندما ارتكب جيل من شباب المثقفين شكلا من قتل الأب (كانت مجموعات صغيرة جدا من الطبقة الوسطى قد سادت بيرون من قبل) ونظريا إلى بيرون باعتباره زعيما محتملا للثورة الشعبية الوطنية. وقد رفضت هذه المجموعات بورخيس باعتباره رجوعيا مسعورا. كما أن بورخيس لم يتوعد إلى الفكر اليسارى أو الليبرالى خلال الستينيات والسبعينيات: معارضا الثورة الكورية في فترة، في أوائل الستينيات، كان كل المثقفين الأمريكيين اللاتينيين تقريبا يؤيدون فيها كوريا؛ ومدافعا عن الغرب الأمريكى الشمالى لسانتو دومونجو؛ ومؤلفا قصائد في مدح الأم، بلا أى معنى بالاستياء الذى كان لابد أن يغيره هذا في المكسيك:

ومعتقيا جائزة شرقية من يدى بينوتشييه عندما كان باقى العالم يدين أهوال الانقلاب فى تشيلي. ومثل هذا العناد للتصلب، والذي كان يستحيل بصورة مستزايدة إلى الاعتصام الحاد لرجل عجوز، كثيرا ما كان يجرى تفسيره تفسيرا حرفيا تماما فى أمريكا اللاتينية باعتباره يثبت نزعة بورخيس المعادية لأمريكا اللاتينية، والمعادية للديمقراطية، الأمر الذى كان يعوق تبلور إدراك حقيقى للدلالات الجزرية حقا فى كتاباته. وقد أدت به كراهيته لبيرون إلى رفض حركات جهادية كثيرة شتى، بدون أى فهم حقيقى للقضايا المعنية. ويعبر عن ذلك أركنفايو بات خير تعبير:

لم يكن بالغ الاهتمام بالتاريخ كما أنه لم يكن منجذبا إلى دراسة المجتمعات البشرية المعقدة. وكانت آرائه السياسية أحكاما أخلاقية وحتى جمالية. ورغم أنه عبر عنها بشجاعة واستقامة فقد فعل هذا دون أن يفهم حقا ما الذى كان يجرى من حوله^(١٩).

الكاتب كنجم كبير

تمثل أحد الأسباب فى أن بورخيس أزعج أناسا كثيرين جدا بإيجراماته السهلة فى أنه كان بطول الستينيات أحد أشهر الشخصيات فى أمريكا اللاتينية وربما أكثر كاتب أمريكى لاتينى احتراما فى العالم. إن الكاتب الذى كان يوسمه فى منتصف الثلاثينيات أن يتباهى سافرا بأك باع سبعا وثلاثين نسخة من كتاب أصبح فى منتصف الستينيات نجما أدبيا كبيرا. فبعد أربعين سنة اعترف جمهور واسع فى نهاية المطاف بأهمية إنتاجه. ومن المفارقات أن الشهرة جاءت فى وقت كان قد اضطر فيه إلى الانقطاع عن كتابة القصص القصيرة نتيجة للعمل المتزايد. ومن ١٩٥٥ إلى ١٩٧٠، كان إنتاجه الأدبى الرئيسى شعرا، ولانسيما

سوفيات، أى شكل كان يوسعه أن ييلوه فى رأسه، ولأنه كان شخصية بارزة بالفعل فى أمريكا اللاتينية بطول الخمسينيات، فقد منح جائزة بالاشتراك مع صامويل بيكيت، فى جائزة فورتونر الشهيرة، والمقدمة من ست دور نشر غربية فى أوروبا وأمريكا. وقد ضمن هذا الاعتراف، فى ١٩٦١، ترجمته إلى لغات عديدة متباعدة ومنذ هذه الفترة ازدادت الصفوة وازداد الاهتمام النقدي. وهو يظهر الآن فى كل عرض عام للأدب فى القرن العشرين، وحتى الستينيات بدأت الاقتباس منه. والكومبيوتر الذى يدير العالم فى فيلم جودار: أنفأف، ١٩٦٥، قرأه بكل وضوح، كما فعل نيكولاس رويج الذى وجّه ميك جاجر فى فيلم: الأداء، وعندما يطلق الرصاص أخيرا على جاجر، تتفجر من رأسه صورة فورتوغرافية لبورخيس: تحية، من نوع ردى.

كان بورخيس مقفرا فى به أمريكا اللاتينية فى الستينيات باعتباره رائد «رواج» القصة الأمريكية اللاتينية التى يجرى تحليلها فى أماكن أخرى فى هذا الكتاب فى مقالات عن كورتاثار، وفورتيتيس، وجارثيا ماريك، وبارجاس يوسا. وفى أوائل الستينيات لم يكن من المعتاد أن تتجاوز رواية طبعة واحدة من ألف أو ألفى نسخة. ومع نهاية ذلك العقد، باع الكتاب الشهيرون عشرات الآلاف من النسخ سنويا. ولم يتوقع الناشر الأوائلى لرواية جارثيا ماريك: مائة عام من العزلة مبيعات ضخمة: واليوم قد تصل الطبعة الأولى لجارثيا ماريك إلى مليون نسخة. ويمكن إرجاع مثل هذا الاهتمام إلى جودة الإنتاج لكن أيضا إلى جمهور قراء متوسع، خاصة فى المراكز الحضرية، وإلى سياسات تحرير أكثر ليبرالية، وإلى اهتمام متزايد من جانب الصحف والمجلات الأسبوعية التواقة إلى تسويق الناتج

in the Development of a Culture, 1931-1970, Cambridge, 1986.

9. 'La fogu', Sur 35, August 1937, pp. 121-2 (p. 121).

10. Prologue, to A. Bloy Casares, The Invention of Morel, translated by Ruth Sisman, Texas, 1964, pp. 5-6.

11. Prologue to Antología de la literatura fantástica, Buenos Aires, 1940, p. 13.

12. See Rosemary Jackson, Fantasy: the Literature of Subversion, London, 1981.

13. Antología de la literatura fantástica, p. 13.

14. Borges, 'Elery Queen, The New Adventures of Elery Queen', Sur 70, July 1940, pp. 61-2 (p. 62).

15. See David Gallagher's chapter on Borges in Modern Latin American Literature, Oxford, 1973.

16. 'Julio Cortázar en la Universidad Central de Venezuela', Escritura No. 1, June 1976, p. 162.

17. Borges, Sur 142, August 1946, pp. 114-15.

18. Borges, 'L'illusion comiqué', Sur 237, pp. 9-10 (p. 9).

19. Octavio Paz, op. cit., p. 27.

يسلن إلى أنماط العلم بطريقتي لا هوانة فيها أكثر، وأعيا يقته لم يكن أمامه سوى سنوات قليلة جداً لزيارة تلك الأماكن التي شغلت دائماً أحلامه وكتاباته. ومات في يونيو ١٩٨٦، في جنيف، المدينة التي تعلم فيها مرافقاً لغات جديدة ووسع قراءاته المهرطقة. ■

ملاحظات المؤلف

1. Octavio Paz, 'El arquero, la flecha y el blanco', Vuelta, no. 117 (August 1986), pp. 26-9.
2. See Silvia Molloy, Las letras de Borges, Buenos Aires, 1979.
3. Carlos Fuentes, La nueva novela hispanoamericana, Mexico, 1969, p. 26.
4. Evaristo Carriego, Buenos Aires, 1930, p. 9.
5. V. S. Naipaul, The Return of Eva Perón, London, 1980, p. 129.
6. Perry Anderson, 'Modernity and Revolution', New Left Review, March-April 1984, pp. 96-113.
7. Inquisiciones, Buenos Aires, 1925, p. 84.
8. See John King, 'Sur: An Analysis of the Argentine Literary Journal and its Role

القوى. وقد وجد بورخيس متعة بالغة في هذا الاهتمام، مستجدياً إلى المحافظين حول أي شيء، معلماً بمأثره، مريداً، مع تبديلات في مواضع النظر، الميزة للأب والحيطة.

حقاً ربما كان هذا الاهتمام الزائد هو الذي أعاد بورخيس إلى كتابة القصة في السبعينيات. وكان مديكاً بطبيعة الحال، بعد سنوات كثيرة جداً من العزلة النسبية، بوجود جمهور جديد ومتوسع (مهما كثر احتجاجة على العكس، كما هو الحال في مقدمته لكتاب الرمل في ١٩٧٥). وقد شهدت السبعينيات ظهور مجرمين جديدين، تقارير الدكتور برودي، ١٩٧٠، وكتاب الرمل، أعلن بورخيس أنهما واقعيتان، لكنهما من الناحية العملية سافرتان ومدمرتان تماماً مثل إنتاجه المبكر. وفي سنواته الأخيرة وأصل كتابة القصائد، والمفالات، والقصة بين الحين والحين. كما بدأ

دحض جديد للزمن

بقلم : خ . ل . بورخيس

تمهيد

لو نُشر هذا الدحض (أو اسمه) في منتصف القرن الثامن عشر فإنه كان سيُقبل في بيبليوجرافيات هيوم وربما كان استحق سطرًا عند هكسلي أو كيمب سميث. ولأنه منشور في ١٩٤٧ - بعد برجسون - فهو قياس خُلّف في غير زمانه. لذهب في الماضي أو، ما هو أسوأ، الحيلة الضعيفة لأرجنتيني تاله في عالم الميتافيزيقا. وكلا التخمينين محتملان وربما صادقان؛ ولتصويبهما لا يسعني الوعد، بدلًا من جدلي البدائي، بخاتمة طريفة. والأطروحة التي سابوح بسرّها قديمة قديم سهم زينون أو عربة الملك الإغريقي، في الميكليدا بانيا وتتمثل الطرافة، إن وجدت، في أن استخدم لخرضى الأداة الكلاسيكية لبيركلي. وعنده وعند من استمر برسائله، ديفيد هيوم، على حد سواء، تكثر الفقرات التي تُناقض أو تستبعد أطروحتي؛ ومع ذلك، اعتقد أنني استنتجت النتائج المنطقية التي لا مفرّ منها لذهبيهما.

والمقال الأول (١) مكتوب في ١٩٤٤ وظهر في العدد ١١٥ من مجلة سُوْر [الجنوب] والثاني، مقال ١٩٤٦، تنقيح للاول، وتعمّنت ألا ادمج الاثنين في واحد، مدركًا أن قراءة نصّين متماثلين قد تُيسر استيعاب موضوع عويص.

وكلمة عن العنوان، لسبب غافله عن أنه نموذج للمسخ الذي يطلق عليه المظاطة مصطلح تناقض في الوصف، ذلك أن النصّ على أن بعضًا للزمن جديد (أو قديم) يُنسب إليه صفة ذات طابع زمني تُثبت المفهوم نفسه الذي يدمره الموصوف. على أنني أتركه كما هو راجيا أن تبرهن السخرية الطفيلة التي يخطو عليها أنني لا أبالغ في أهمية هذه الألعاب اللفظية. بالإضافة إلى ذلك فإن لغتنا متشعبة ونابضة بالزمن إلى درجة أن من الوارد تمامًا ألا يكون هناك تعبير واحد في هذه الصفحات لا يقتضى أو لا يستدعي بطريقة ما فكرة الزمن.

وأنا أهدى تمارين الرياضة العقلية هذه إلى سكلي خوان كريستوسومو لافينور (١٧٩٧ - ١٨٢٤)، الذي ترك للآلب الأرجنتيني أبحاثًا لا تُنسَى أحد عشيرة المقاطع والذي حاول إصلاح تدريس الفلسفة، مطهرًا إياها من الظلال اللاهوتية شارحًا في محاضراته مبادئ لوك وكونتيك. وتوفى في الخلق، ومثل كالة البشر، عانى الحياة في أزمنة رديئة^(١).

بيونوس آيرس، ٣٣ ديسمبر ١٩٤٦ ع.ل.ب

قا في مجرى حياة مكرسة للأدب و(أحيانا) للحيرة الميتافيزيقية، أحسست أو تكهنت بحض لزمان، الذي لا أؤمن به أنا نفسي، لكن الذي يزعزعي بانتظام ليلا وفي الفسق الحزين بالقوة الوهمية لبديهية. ويوجد هذا الدحض بطريقة أو أخرى في كافة كتبتي: تنبأت به قصيدتا نقش على أي قبر والصيلة من ديواني وهج بيسونوس أيرس (١٩٣٣)؛ وأعلنه مقالان في كتابي أبحاث (١٩٢٥)، وصفحة ٤٦ من إيبارستو كوربييجو (١٩٣٠)، ومقال الإحساس بالوقت من كتابي تاريخ الأدبية (١٩٣٦) وهامش صفحة ٢٤ من حذيفة الطرق المتشعبة (١٩٤١). ولا نص من النصوص التي عدتها الآن يرضيني، ولا حتى ذلك النص قبل الأخير، فهو فوضوي وقوي الحجة أقل منه تيونيا وشجيبا. وسأحاول إرساء أساس لها جميعا في هذا المقال.

قاصدي إلى هذا الدحض منظران: مثالية بيركلي ومبدأ اللامستعزات عند ليبينيتس.

كتب بيركلي (مبادئ المعرفة البشرية، ٣) قائلا: حقيقة أنه لا وجود لأرائنا، ولا لانفعالاتنا، ولا لأفكارنا التي ينسجها الخيال، سيُسبب بصعقتها كل شخص. ويبدو أنه لا يقل عن ذلك بداهة أن الأحاسيس أو الأفكار اللتائية المرتسمة في الإدراك، مهما كانت مشظلة أو مترجة مما (أي، أيًا ما كانت الأشياء التي تشكلها) لا يمكن أن توجد إلا في عقل يدركها... وأنا أقول إن المفضلة التي أكتب عليها موجودة، أي أنني أراها وأحس بها؛ وحتى لو كنت خارج غرفة مكتبي لكان علي أن أقول إنها موجودة، فاصدا بذلك أنني لو كنت في غرفة مكتبي لأمكنني أن أدركها، أو أن روحا ما أخرى تدركها بالفعل... أما ما يقال من الوجود للطلق لأشياء غير عاقلة بدون أي علاقة بكونها موضوع

إدراك فهذا يبدو غير مفهوم على الإطلاق. نك أن وجودها يقتل في المذرك، كما أنه ليس من الممكن أن يكون لها أي وجود خارج العقل أو الأشياء العاقلة التي تدركها. وفي الفقرة ٢٣ أضاف، متوقعا الاعتراضات سلفا: «لكنكم تقولون، لا شك في أنه ليس هناك شيء أسهل من أن تتخيل أشجارا، على سبيل المثال، في حذيفة عامة أو كُتُبا موجودة في خزانة، وما من شخص بالقرب منها ليدركها. وأنا أرى، قد تفعلون ذلك، فلا صعوبة فيه: لكن ماذا يعني كل هذا، اتوسل إليكم، أكثر من تكوينكم داخل عقلكم لأفكار بذاتها شونها كُتُبا أو أشجارا، مُفَلَّين في الوقت ذاته تكوين الفكرة الخاصة بأي شخص قد يدركها؟ لكن السئم أنتم أنفسكم تدركونها أو تفكرون فيها طول الوقت؟ هذا ليس إذن في صميم الموضوع: إنه يدل فقط على أنكم تملكون القدرة على تفيل أو تكوين أفكار داخل عقلكم، لكنه لا يدل على أن بوسعكم أن تتخيلوا أن من الممكن لموضوعات تفكيركم أن توجد بدون العقل...» وفي فقرة أخرى، رقم ٦، كان قد أعلن من قبل: «هناك حقائق قريبة وجلية للعقل إلى درجة أن المرء لا يحتاج إلى أكثر من أن يفتح عينيه ليراهما. وأنا أعتبر كذلك هذه الحقيقة المهمة، أي، حقيقة أن كل جوقة السماء وكل متاع الأرض، وباختصار كافة هذه الأجسام التي تشكل الإنظار الجبار للعالم، ليس لها أي وجود جوهري بدون عقل، وأن كينونتها تتمثل في أن تكون مُدركة أو معروفة؛ وأنا بالتالي طالما لم تكن مُدركة لي بالفعل، أو لا توجد في أي عقل أو في عقل أي روح أخرى مخلوقة، فلا بد أنه إما لا وجود لها على الإطلاق، أو أنها توجد في عقل روح ما أبدية».

نلك هو، بكلمات مبدعه، المذهب المثالي. ومن اليسير فهمه؛ وما هو صعب هو التفكير داخل حدوده. وقد ارتكب شونيهاور ذاته، فيما كان يعرضه،

هفوات تستحق اللوم. ففي الأسطر الأولى من المجلد الأول من مؤلفه: العالم كإرادة وفكرة، سنة ١٨١٩ - ص ٥٨ هذا الإعلان الذي يجعله جديرا بالهجرة الدائمة لكافة البشر: «العالم فكرتي؛ هذه حقيقة خُصِّق على كل شيء يحيا ويعرف، رغم أن الإنسان وحده يمكنه أن يصل بها إلى الوعي التاملي والمجرد. وإذا فعل هذا حقا، يكون قد بلغ الحكمة الفلسفية. عندئذ يذبح واضحا وهذا له أن ما يعرفه ليس شمسا وارضا، بل مجرد عين ترى شمسا، ويد لمس أرضا...» وبكلمات أخرى فإن عيني الإنسان ويديه هي، في نظر المثالي شونيهاور، أقل وعية أو ظاهرة من الأرض والشمس. وفي ١٨٤٤ نُشر مجلدا متما. وفي فصله الأول يحدد اكتشاف الخطأ السابق ويُناقشه: فهو يُعرِّف العالم على أنه ظاهرة من ظواهر الدماغ ويميز «العالم داخل الرأس» عن «العالم خارج الرأس». على أن بيركلي كان قد جعل فيلونيوس يقول في ١٧١٣: «الدماغ الذي تتحدثون عنه إذن، وهو شيء مائل، لا يوجد إلا في العقل. والآن، أودُ بسور أن أعرف ما إذا كنتم تعتقدون أن من العقل اقتراض أن فكرة واحدة (أو شيئا واحدا) موجودة في العقل تؤدي إلى كافة الأفكار الأخرى. وإذا كنتم تعتقدون ذلك، فكيف تفسرون اتوسل إليكم نشأة تلك الفكرة الأصلية أو الدماغ ذاته؟» كما يجوز أن نقارن مثوية ودماغية شونيهاور بوحادية شبييل. ويؤكد شبييل (عقل الإنسان، فصل ٨، ١٩٠٢) أن شبكة العين وسلط الجلد واللذين يتم اللجوء إليهما لتفسير ظواهر بصرية وسسية هما، بدورهما، نظامان لسني وبصري كما يؤكد أن الغرفة التي نراها (تلك «الموضوعية») ليست أعظم من تلك المتخيلة (تلك «الدماغية») ولا تشتمل عليها، لأن ما نجده أمامنا نظامان بصريان مستقلان. كما أن بيركلي (مبادئ المعرفة البشرية، ١٠ و١١) أكثر وجود الصفات الأولية.

حلاية وإمتداد الأشياء - ووجود المكان المطلق. وأكث بيركلي الوجود المستمر للأشياء، لأنه عندما لا يراها أي شخص، يراها الرب؛ وينطق أعظم، ينكر هيوم مثل هذا الوجود (بحث في الطبيعة البشرية، ١، ٤، ٢). وأكث بيركلي وجود الهوية الشخصية، «أنا نفسى لست أفكرى، بل شئ آخر، مبدأ فعال مفكر يترك... (محااورات، ٢)» أما هيوم، الشكوكى، فيبدى هذه الهوية ويجعل من كل شخص «حزمة أو مجموعة من إدراكات مختلفة، تتعاقب بسرعة لا يمكن تصورها» (مصدر سابق، ١، ٤، ٦). ويؤكدان كلاهما وجود الزمن؛ وهى عند بيركلي، «تعاقب الأفكار فى عقلى، والذي ينساب بانساق؛ وتشارك فيه كافة الكائنات، (مبادئ المعرفة البشرية، ٩٨)؛ وعند هيوم، «تعاقب للحظات لا تتقبل القسمة» (مصدر سابق، ٢، ٢٠١).

لقد حدثت استشهادات حرفية من المدافعين عن المثالية، واستغفرت فى نسخ المقاطع المعتمدة، وكنت أكرر بإلحاح، وكنت مسرعا، وانتقدت شوبنهاور بعنف (وليس بلا حدود)، أصلا فى أن يبدأ القارئ فى فهم هذا العالم المزعزع للمثل. - عالَم من الانطباعات السريعة الزوال؛ عالَم بلا مادة أو روح، لا هو موضوعى ولا هو ذاتى؛ عالَم بدون المعيار المثالى للمكان؛ عالَم مصنوع من الزمان، من الزمان المتشقق المطلق للمبادئ الأساسية؛ متاعة لا تصرف الكل، فوضى، حلم. هذا التطل الكامل تقريبا فهمه نيقود هيوم.

وإذا ما جسر التسليم بالصحة المثالية، أرى أن من الممكن - وربما من المستحسن - الذهاب إلى ما هو أبعد. وعند هيوم ليس من الجائز الكلام عن شكل الفقر أو لونه؛ ذلك أن الشكل واللون هما الفقر؛ كما أنه لا يمكن لأحد أن يتكلم عن إدراكات العقل، لأن العقل ليس شيئا آخر سوى سلسلة من الإدراكات. وهكذا فإن المبدأ الديكارتي: «أنا أفكر، إذن أنا

موجود» يغدو باطلا؛ ذلك أن قول «أنا أفكر» يفترض الذات، فهو افتراض للمطرب إتياته؛ وقد اقترح ليشتنبرج، فى القرن الثامن عشر، أنه بدلا من «أنا أفكر» ينبغي أن نقول، بالصيغة اللاشخصية، «يفكر». تماما كما قد نقول «توسع» أو «تطمر». وأنا أكرر: ليست هناك خلف مظاهرها الخارجية أية ذات خفية شوبه أفعالنا وتستقبل انطباعاتنا؛ وأستأ نحن سوى مجرد سلسلة من هذه الأفعال الخيالية وهذه الانطباعات الضالة. سلسلة، وحالما يجرى إنكار اللذة والروح، وبما كلان متصلان، وحالما يجرى أيضا إنكار المكان، فإنا لا أرى أى حق لنا فى ذلك الكل المتصل الذي هو الزمان. فلنتقبل لحظة حاضرة من أى نوع. وإثناء ليلة من لياليه على نهر الميسيسى، يستيقظ مكجورى فرن؛ يواصل الطرف الضائع فى الظلام الجزئى، هبوطه مع مجرى النهر؛ وقد يكون الجو باردا قليلا. ويتعرف مكجورى فرن على السموت الناعم الذى لا يكل للمياه؛ ويقع عينيه بتكاسل؛ يرى عددا مبهما من النجوم، ثم صفاً غير واضح من الأشجار؛ ثم يعود فيغرق فى نومه الضال وكأنه يغرق فى مياه مظلمة^(٣). وتعلن الميتافيزيقا المثالية أن إضافة جوهر مادى (الموضوع) وجوهر روحى (الذات) إلى تلك الإدراكات عمل مفاسد ولا طائل تحته؛ وأنا أؤكد أنه ليس أقل اندام منطق أن نعتقد أن مثل تلك الإدراكات هى فترات زمنية فى سلسلة لا يمكن تصور بدايتها ولا نهايتها كذلك. ولكى يضيف إلى النهر والشاطئ، يدرك هك المفهوم الخاص بنهر مادى آخر وشاطئ آخر، على أن إضافة إدراك آخر لتلك الشبكة المباشرة من الإدراكات لا يمكن، فى نظر المثالية، تبريرها؛ أما فى نظرى فليس أقل قابلية للتبرير أن نضيف بقا كرونولوجية: على سبيل المثال، حقيقة أن الحدث السابق وقع فى ليلة ٧ يونيو، ١٨٤٩، بين الساعة الرابعة وعشر دقائق والساعة الرابعة

وإحدى عشرة دقيقة. وبكلمات أخرى: أنا أفكر، مع جميع المثالية، السلسلة الزمنية الهائلة التى تقبل بها المثالية. لقد أنكر هيوم وجود مكان مطلق، تجد فيه كافة الأشياء مكانها؛ وأنا أنكر وجود زمن واحد وحيد، تتصل فيه كافة الأشياء مكونة سلسلة. إن إنكار التعايش ليس أقل مبعودة من إنكار التعاقب.

وأنا أفكر، فى عهد مرتفع من الحالات، للتعاقب؛ كما أنك، فى عهد مرتفع من الحالات، المتعاصر، قالمعشيق الذى يفكر فى الوقت الذى كنت سعيدا للغاية، فيما كنت أفكر فى ولاء حبيبتي، كانت تخدعنى، إنما يقدح نفسه؛ إذا كانت كل حالة ناعما مطلقا، فإن مثل هذه السعادة لم تكن متعاصرة مع الخيانة؛ واكتشاف تلك الخيانة حالة أخرى، لا يمكنها تعديل الحالات السابقة؛ رغم أنه يمكنها تعديل ذكرها. وتعاسة الحاضر ليست أكثر حقيقية من سعادة الماضي، وسابعت عن مثل ملموس أكثر. فى أوائل أغسطس، ١٨٤٤، حسم الكابتن إيسيدور سوارث، على رأس فرقة من جنود الفرسان الهيرولفين، انتصار خروبيج، وفى أوائل أغسطس، ١٨٤٤، نشر دى كويسى نقدا لاثما ضد [رواية جوته] سنوات ثلثة قبلهم مايستر؛ فهذا «الحدثان» لم يكونا متعاصرين (وبما الآن كذلك)، لأن الرجلين توليا - أحدهما فى مدينة مونتبيجى، والآخر فى أديربره - دون أن يعرف أى منهما أى شئ عن الآخر... وكل لحظة قائمة بذاتها. فلا الانتقام ولا العفو ولا السجن ولا حتى التسليم من شأنه تعديل الماضى للتح. كذلك فإن الأمل والخوف لا يعيشان فى نظرى، أقل بطلانا، ذلك أنهما يميلان دائما إلى أحداث فى المستقبل؛ أى إلى أحداث لا تقع لنا، نحن الذين نمثل الحاضر التفصيلى للغاية. ويقتل إلى إن الحاضر الحاضر الضاحك المظهر لدى علماء النفس،

يستغرق من قليل من الثواني إلى جزء ضئيل جدا من الثانية؛ ويمكن أن يكون ذلك أمد تاريخ الكون. ويكلمات أخرى، ليس هناك تاريخ من هذا القبيل، تماما كما أن الإنسان ليست له حياة، ولا وجود حتى ليلة واحدة من لياليه؛ وكل لحظة من اللحظات التي نعيشها موجودة، لكن ليس الجمع بينها. والكون، المجموع الكلي لكافة الأشياء، مجموعة لا تقل مثالية عن مجموعة كافة الضيول التي حلم بها شكسبير - واحد، كثير، ولا واحد؛ - بين ١٥٩٧ و ١٥٩٤. وأنا أضيف: إذا كان الزمان صلبة عظيمة، فكيف يمكن لآلاف الأشخاص - أو حتى لشخصين مختلفين - أن يشتركوا فيها؟

قد تبدو المناقشة الواردة في الفقرات السابقة، والتي تترجمها وتثقل عليها أمثلة التوضيح، معقدة. وسوف أعيد إلى طريقة أكثر مباشرة. فلنتأمل حياة تُوجد في مجراها وفرة من التكرارات: حياتي، على سبيل المثال. لا أمر أبدا بالركوب لقطا دون أن أتذكر أن أبى وأجدادى، وأجداد أجدادى، مدفونون هناك، تماما كما ساكنون أنا ذات يوم؛ ثم أتذكر أنني تذكرت الشيء نفسه من قبل عددا لا يحصى ولا يعد من المرات؛ ولا يمكنني أن أسير في شوارع الضواحي في وحشة الليل دون أن أفكر في أن الليل يدخل السرور إلى قلوبنا لأنه يطمس معالم التفاسير التي لا جدوى منها، تماما كما تفعل ذاكرتنا؛ ولا يمكنني أن أسف على فقدان حب أو صداقة دون أن أفكر طويلا في أن المرء لا يفقد إلا ما لم يمتلكه. حقا قط، وفي كل مرة أعبر فيها إحدى نواصي سوار الجوز الجنوبي من المدينة، أفكر فيك، يا هيدين؛ وفي كل مرة أتأنيب فيها الربيع ببطر شجر الكافور، أفكر في أروجية في فترة طفولتي؛ وفي كل مرة أتذكر فيها الشجرة الحادية والتسعين من شذرات هيراقليط «إنك لن تنزل النهر نفسه مرتين» تُجمعي براعتها اليلالكتيكية. لأن السهولة التي نقبل بها للمعنى الأول

(والنهر مختلف) تفرض علينا بطريقة خفية للمعنى الثاني (دانا مختلف) وتمنحنا وهم أننا ابتكرناه؛ وفي كل مرة أسمع فيها واحدا من محبي ألمانيا يتم اللغة الجيدة. أفكر مليا في أن اليبودية هي، على كل حال لهجة للمانية، مُشرية بالكاد بلسة الروح القدس. وهذه التكرارات بالفاظ مختلفة (وتكرارات أخرى لا أشير إليها) تؤلف كامل حياتي، ويطيبة الحال، يجري تكرارها بطريقة غامضة؛ فهناك اختلافات في التوكيد، ودرجة الحرارة، والضوء، والشرط للفسيولوجي العام. على أنني أظن أن عدد الأشكال المتنوعة التفصيلية ليس لها نهائيا: يمكننا أن نفترض، في عقل فرد (أو فردين لا يعرف أحدهما الآخر لكن تجرى في داخلهما العملية نفسها)، لصحتين متطابقتين. وحالما يجري افتراض هذا التطابق، قد يسأل المرء: ليست هاتان اللغتان المتطابقتان مما الشيء نفسه؟ ليست فترة واحدة وحيدة متكررة كافية لكسر سلسلة الزمان؟ والمتحمسون الذين يتقانون في حب بيت واحد من شعر شكسبير ألا يصعبون، حرقيا، شكسبير؟

ولا أزال أجهل علم الأخلاق الخاص بالنسق الذي أوجزته. ولا أنوي حتى ما إذا كان له وجود. وتعلن الفقرة الخامسة من الفصل الرابع من رسالة السنهدريم للمشنا أنه، في نظر عدالة الرب، من يقتل إنسانا واحدا فإنه يدمر العالم؛ وإذا لم تكن هناك تعديدية فإن من يبيد كافة البشر لن يكون أنسا أكثر مما كان البدائي والمنزل قاييل، وهذه حقيقة ملقوة، كما أنه لن يكون أكثر كدية منه في تمجيد، وهذه حقيقة قد تكون سمعية. وأنا أدرك أن الأمر كذلك. فالكرات المدوية ذات الطابع العام - الحرائق، الصروب، الأوبئة - إنما هي ألم واحد وحيد، متضاعف بصورة خادمة في مرآيا كثيرة. هكذا ينظر برنارد شو إلى الأمر (الدليل إلى الاشتراكية: ٨٦). وما يمكنك أن تُعانيه هو الحد

الذي يمكن أن يُعاني على الأرض. وإذا أنت من جوعا فلك ستعاني كل ما كان أو سيُكون من الموت جوعا. وإذا مات منك عشرة آلاف شخص فإن مشاركتهم لك في قدرك أن تجعلك أكثر جوعا عشرة آلاف مرة لا وإن تضاعف زمن عذابك عشرة آلاف مرة. فلا تدع نفسك يقهرك المجموع الرهيب للمعانيات البشرية؛ فمثل هذا للجوع لا وجود له. فلا الفجر ولا الألم تراكميان. انظر أيضا (مشكلة الألم، ٧، بقلم سي. إس. لويس).

وينسب لوكريتيوس (حول طبيعة الأشياء ٨٢٠) إلى أناكسا جراس للنهب القائل بأن الذهب يتكون من جزيئات من الذهب، والنار من شرارات، والعظم من عظام ضئيلة جدا لا تدركها العين؛ ويرى جوشييا روس، ربما متأثرا بالقدوس أرغسطين، أن الزمن يتكون من الزمن وأن «كل أن يحدث شيء ما خلاله يشغل بالتالي تعاقبا أيضا (العالم والفرق، ٢، ١٣٩). وهذه الفرضية منسجمة مع فرضية هذا اللقال.

٢ =

كل لغة لها طابع تعاقبي؛ وهي لا تتلام مع محاولة تفسير للأبدى، للآنينى. وربما سيُفكر أولئك الذين تابعوا المناقشة السابقة باستياء هذه الصفحة من سنة ١٩٢٨. وقد نذكرها من قبل؛ وهي اللقطة المتنوعة «الإحساس بالموت»:

«أريد أن أسجل هنا تجربة عشتها منذ عدة ليال مضت: تقامة أسرع زوالا وأكثر ابتهاجا من أن تُسمى مغامرة، وأشد لا عقلية وأرق عاطفية من أن تُسمى فكرة. وهي تتكون من مشهد ومن كلمته: كلمة سبق أن نلتها أنا، لكنني لم أعشها بكامل التفاني إلى ذلك الحين. وسأسرع الآن في سرد قصتها، مع اعراض الزمان والمكان التي كانت إعلانا عنها.

وأنا أتذكرها كالتالي. في الأصل السابق لتلك الليلة، كنت في باراكاس؛ منطقة لم أُنْزَمها بحكم عابثي كما أن بعدها من تلك المناطق التي اجتريتها مؤخرًا كان قد أضفى بالفعل مذاقًا غريبًا على ذلك اليوم. ولم يكن السماء مخصصًا لأي مقصد محدد؛ ولأن الجو كان صافياً، خرجت لأقوم بجولة واستمتع أفكاري بعد الغداء. ولم أشأ أن أأخذ خط سير لتجوالتي؛ حاولت أن أحقق الحد الأقصى من مدى الاحتمالات لكيلا أثقل على ترفيحي ببعد النظر اللازم لأي احتمال منها. ونجست، إلى الدرجة المعيبة المكنة، في أن أقوم بما يسمي بالسير بخط عشوائي؛ وقُلْتُ، دون أي ميل مسبق وإع آخر سوى ذلك الخاص بشغاي الدرب، أو الشوارع الأوسع، أكثر دعوات الصدفة إيهامًا. مع ذلك، قادني نوع من الهذنية المألوفة إلى مدى أبعد في اتجاه أحياء بالذات، لها أسماء أرغب كل الرغبة في تذكرها وتقليد على قلبي تهجيلها. لا أعني بهذا حيي أنا، المحيط المحدد لطفولتي، بل أعني بالأحرى مشارف المغفرة لاتزان؛ منطقة كثيرًا ما استلكنها بالكلمات لكن نادراً جداً في الواقع، المباشر وفي الوقت الأسطوري نفسه. أما الوجه الآخر للمعروف، طرفة القصي، فهو في نظري هذه الشوارع قبل الأخيرة، المجهولة بالقوة نفسها التي تجهل بها تقريباً الأساسات الخفية لنزائنا أو عموماً الفقاري غير المرئي. وقادني سيوري إلى ناصية. وتفتّست جوف الليل، في إهداء إجازة من التفكير. والمشاهد، غير المعقد على الإطلاق، بدأ مبسّطاً بفعل إرهائتي. واضلّت عليه نموذجيته ذاتها سمة وهمية. كان الشارع شارع منازل وأطلة ورغم أن المعنى الأول لهذا كان معنى الفقر، كان معناه الثاني دون شك معنى الفخاعة. وكان كأكثر ما يكون أي شارع تواضعاً وسحرًا. لم يجرئ منزل من هذه المنازل على أن يفتتح على الشارع؛ وأطلت شجرة التين قائمة على الناصية؛

وبدت فتحات الأبواب الصغيرة القوسية الشكل. والأعلى من الخطوط للحكمة للجدران - مصنوعة من الجواهر نفسه اللانهائي لليل. كان الرصيف يَكُونُ جرفاً على الشارع؛ وكان الشارع من عنصر التراب؛ وكان التراب من أمريكا التي لم تَنفَعُ بعد. ومع المزيد من انحدار الشارع، تقوض الزقاق، المفتوح أصلاً على براري الهامها، مكوّنًا للملحون. ودق التراب المضطرب للمشوش، كان جدار ودي اللون بدا أنه لا يُؤوئُ فيه القمر، بل يشعُّ بالأحرى بضوء حميم من لُئْنِهِ. ولا يمكن أن تكون هناك طريقة لتسمية الحنان أفضل من ذلك اللون البردي الناعم.

ظللتُ أتطلع إلى هذه البساطة. وفكرتُ، بصوت عالٍ دون شك: هذا ما كان منذ ثلاثين سنة مضت لنفسه... وخسّنت التاريخ: وقت حديث في بلدان أخرى لكنه الآن بعيد للغاية في هذا الجانب المتغير من العالم. وربما كان هناك طائر يفر. وقد أحسست نضجه مضاعفة ضخيلة للغاية، بصجم الطائر نفسه؛ لكن الشيء الأكثر يقيناً كان يتمثل في أنه في هذا الصمت اللدوّخ في تلك اللحظة لم يكن هناك صوت آخر سوى الصوت اللانمى لصرامير الليل. وكُفْتُ الفكرة البسيرة «أنا في تسعينيات القرن التاسع عشر، عن أن تكون كلمات تقريبية قليلة وتمصّت لتخدو واقعا. أحسست بأنني ميت، أحسست وكنتي متفوّج تجرّدي على العالم؛ وتشربُ خروف مبهم بالعلم وهو خير مطروح للميتافيزيقا. ولم أعتقد أنني كنت أعود ضد اتجاه التيار فوق المياه المفتوحة الزمن؛ لقد ظننتُ بالأحرى أنني صاحب إحساس متحفظ أو غائب بالكلمة التي لا يمكن تصوّرها؛ الأبدية. ولم أكن قاصداً إلا فيما بعد على التحديد الواضح لذلك الخيال.

وأنا أكتب ذلك كما يلي: ذلك التصوير النقي لأشياء متجانسة. لليل

الهاديء، جدار صغير شفاف، الأريج الزيفي لزهر الحسل، عنصر التراب - ليس فقط مطابقاً لذلك المائل على تلك الناصية منذ ستين كثيرة مضت؛ بل هي، بلا تشابهات أو تكرار، الشيء نفسه. فالزمن، إنْ كان بوسمنا أن نؤكد بالحدس تطابقاً من هذا القبيل، ليس سوى وهم؛ يكفي اختلاف وعدم انفصال لحظة تنتمي إلى ماضيهما الظاهري عن لحظة أخرى تنتمي إلى حاضرها الظاهري لتجميعها.

ومن الجلي أن عسدد مسئّل هذه اللحظات البشرية ليس لا نهائياً. بل إن اللحظات البسيطة. تلك الخاصة بالعائاة الجسمانية واللذة الجسمانية، تلك الخاصة بجمي، النوم، تلك الخاصة بصماح قطعة موسيقى، تلك المتمسة بالكثافة الشديدة أو بالكسل الشديد - هي أكثر لا شخصية. وأسارع إلى استخلاص هذا الاستنتاج: الحياة أفر من ألا تكون خالدة أيضاً. لكننا لا نملك حتى اليقين بفقرنا، لأن الزمن، القابل بسهولة للدخس في التجربة العسية، ليس كذلك في التجربة العقلية، التي يبدو مفهوم التماثل من وجهة نظر جوهرها غير قابل للعمل. وبالتالي ستبقى بوصفها حكاية عاطفية تلك الفكرة التي سبق التلميح إليها نصف تلميح وبوصفها الحيرة المعترف بها لهذه الصفة تلك اللحظة الصادقة من النشوة وتلك السمة الخصلة من الأبدية التي بغضلها لم تكن تلك الليلة شديدة البخل على.

بين المذاهب العديدة التي سجلها تاريخ الفلسفة، ربما كانت المثالية هي الأقدم والأوسع انتشاراً. هذه الملاحظة كان قد أدلى بها كارايل (نوفاليس، ١٨٢٩)؛ وهو يدعى أن من اللامم أن يُضاف إلى الفلاسفة، دون أمل في استكمال التعداد الانتهائي، الانلاطونيين، الذين يتمثل الواقع الوحيد في نظريهم في واقع النموذج الأصلي

(نوريس، جوداس أيراباينلي، چيوموسويس، بلوتونيوس)، وعلماء اللاهوت، الذين يعدّ في نظرهم كل ما ليس هو الرب عارضا (مالبيرانش، يوهانس إيكهارت)، والواحديين، الذين يجهلون من التكون مجرد صفة تافهة للمطلق (برابلي، هيجل، پارمونيديس)... على أن المثالية قديمة قدم الفلق الليتافيزيقي ذاته، وقد ازدهر أشد المدافعين عنها حذو، جورج بيركلي، في القرن الثامن عشر؛ وعلى التقيض مما يعلنه شوبنهاور (المالم كراودة وفكره، ٢، ط ٢)، لا يمكن أن يتمثل فضله في حدّ ذلك المذهب بل يتمثل بالأحرى في الصلج التي ابتكرها لكي يتوصل إليه؛ ويلبّثها ميم على المطلق؛ وغايتها هي أن أمليتها على الزمن. غير أنني سأستعرض بإيجاز مختلف مراحل هذا الديالكتيك.

أنكر بيركلي وجود المادة. ولابد من أن نشير إلى أن هذا لا يعني أنه أنكر وجود الألوان، والروائح، والطعوم، والأصوات، والأحاسيس المسية؛ كان ما أنكره، نفسا من هذه الإدراكات، التي تؤلف العالم الخارجي، هو أن يكون هناك أي شيء غير مسوّي، غير محسوس، يسمى المادة. أنكر أن تكون هناك أدم لا يشعر بها أحد، ألوان لا يراها أحد، أشكال لا لمسها أحد. واستنتج أن إضافة مادة إلى إدراكاتنا تعني إضافة عالم لا يمكن تصوره وزائد عن الحاجة إلى العالم. وكان يؤمن بعالم المظاهر التي تنسجها أحاسيسنا، لكنه أدرك أن العالم المادي (عالم تولاند، مثلا) ليس سوى نسخة مطابقة وهمية. كتب بيركلي (مبادئ المعرفة البشرية، ٢) قائلا: «حقيقة أنه لا وجود لألواننا، ولا لانتعالاتنا، ولا للألوان التي ينسجها الخيال، سيسلم بصحتها كل شخص. ويسود أنه لا يقلّ عن ذلك بداهة أن الأحاسيس أو الأفكار المتباعدة المرتسمة في الإدراك، مهما كانت خاطئة أو متزججة معا (أي، أيّا ما كانت الأشياء التي تشكلها) لا يمكن أن توجد إلا في

عقل يدركها... وأنا أقول إن المنصدة التي اكتب عليها موجودة، أي أنني أراها وأحسّها بها؛ وحتى لو كنت خارج غرفة مكتبي لكان عليّ أن أقول إنها موجودة، قاصدا بذلك أنني لو كنت في غرفة مكتبي لأمكنني أن أدركها، أو أن روحا ما أخرى تدركها بالفعل... أما ما يقال عن الوجود المطلق لأشياء غير عاقلة بدون أي علاقة بكونها موضوع إدراك فهذا يبدو غير مفهوم على الإطلاق. ذلك أن وجودها يتمثل في الدّرك، كما أنه ليس من الممكن أن يكون لها أي وجود، خارج العقل أو الأشياء العاقلة التي تدركها. وفي الفقرة ٢٢ أضاف، متوقفا الاعتراضات سلفا: «لكنكم تقولون، لا شك في أنه ليس هناك شيء أسهل من أن نتخيل أشجارا، على سبيل المثال، في حديقة عامة أو كتّاب موجودة في خزانة، وما من شخص بالقرب منها ليدركها. وأنا أرى، قد تفعلون ذلك، فلا صعوبة فيه: لكن ماذا يعني كل هذا، أتوسل إليكم، أكثر من تكوينكم داخل عقلكم لأفكار بذاتها تُسمونها كتّاب أو أشجارا، مغلّفين في الوقت ذاته تكوين الفكر الخاصة بأي شخص قد يدركها؟ لكن السّمّ أنتم أنفسكم تدركونها أو تفكرون فيها طول الوقت؟ هذا ليس إذن في صميم الموضوع؛ إنه يدلّ فقط على أنكم تملكون القدرة على تخيل أو تكوين أفكار داخل عقلكم؛ لكنه لا يدلّ على أن بوسعكم أن تتخيلوا أن من الممكن لموضوعات تفكيركم أن توجد بدون العقل...» وفي فقرة أخرى، رقم ٦، كان قد أعلن من قبل: «هناك حقائق قريبة وجلية للعقل إلى درجة أن المرء لا يحتاج إلى أكثر من أن يفتح عينيه ليراه، وأنا اعتبر كذلك هذه الحقيقة المهمة، أي، حقيقة أن كل جوقة السماء وكل متاع الأرض، وباختصار كافة هذه الأجسام التي تشكل الإطّار الجبار للعالم، ليس لها أي وجود جوهرى بدون عقل، وأن كينونتها تتمثل في أن تكون مدركة أو معروفة؛ وأنها بالتالي طالما لم تكن

مدركة لي بالفعل، أو لا توجد في أي عقل أو في عقل أي روح أخرى مطوّلة، فلا بد إما لا وجود لها على الإطلاق، أو أنها توجد في عقل روح ما أديّة. (إله بيركلي شاهد كلي الوجود غايته إضفاء الترابط على العالم).

للذهب الذي شرحته جري للشرّ تقسيمه بطرق خاطئة. اعتقد هيربرت سبنسر أنه حضمه (مبادئ علم النفس، ١، ٧)، مستنتجا أنه إذا كان لا شيء هناك خارج الوعي فلا بد أن الوعي لا نهائي في الزمان والمكان. والأول أكيد إذا فهمنا أن كل زمن هو زمن يدركه شخص ما، لكنه خاطيء إذا استنتجنا أن هذا الزمن لا بد أن يشتمل بالضرورة على عدد لا نهائي من القرون؛ أما الثاني فغير مشرّع لأن بيركلي (مبادئ المعرفة البشرية، ١١٦) أنكر مرارا وتكرارا وجود مكان مطلق. ويظل مستعصيا أكثر من ذلك أن نلّك شفرة الخطا الذي يقع فيه شوبنهاور (العالم كإرادة وفكره، ٢، ط ٢) عندما يشير إلى أن العالم عند المثاليين ظاهرة من ظواهر الدماغ؛ على أن بيركلي كان قد كتب (محاورات بين ميلاس وفيلونوس، ٢) قائلا: «الدماغ الذي تتحدثون عنه إذن، وهو شيء عاقل، لا يوجد إلا في العقل. الآن، أرى بسور أن أعرف ما إذا كنتم تعتقدون أن من العقل افتراض أن فكرة واحدة (أو شيئا واحدا) موجودة في العقل تؤدّي إلى كافة الأفكار الأخرى. وإذا كنتم تعتقدون كذلك، فكيف تفسرون أتوسل إليكم نشأة تلك الأفكار الأصلية أو الدماغ ذاته؟» والحقيقة أن الدماغ جزء من العالم الخارجي تماما مثل برّج القنطورس.

أنكر بيركلي أن هناك موضوعا وراء الانطباعات حواسنا؛ ويدّليده ميم، أن هناك ذاتا وراء إدراك التغيرات. فالأول أنكر وجود المادة، والأخير أنكر وجود الروح؛ الأول لم يؤدّ منا أن نضيف إلى تعاتب الانطباعات الفكرة الميتافيزيقية

عن اللادة، والآخر لم يُدْ مَّا أن نضيف إلى تصاقب الحالات العقلية الفكرة اليتافيزيقية عن الذات. هذا التوسيع لمحجم بيركلي منطقي إلى حد أن بيركلي ذاته أدركه سلفاً من قبل، كما لاحظ الكسندر كامبيل فريزد بل حاول أن يرفسه على أساس المبدأ الديكارتي «إنا أنا موجود». وإذا كانت مبادئك سليمة فإنك أنت نفسك لست شيئاً أكثر من نسق من الأفكار المتذبذبة، التي لا يَصْرِفُها أي جِوهر، لأن من الحال الحديث عن جوهر ربحي تماماً كالحديث عن جوهر مادي، كما يستنتج هيلس، مستقبلاً ديفيد هيوم في الثالثة والأخيرة من المصانير، ويؤيده هيوم (يبحث في الطبيعة البشرية، ١، ٤، ٦): «وإنما نحن حزمة أو مجموعة من إدراكات متقطعة، تتعاقب بسرعة لا يمكن تصورها... والعقل مسرح من نوع ما، تتعاقب عليه إدراكات عديدة في الظهور، والمعبر، والعبور، والانسلاخ بعيداً، والامتزاج في تنوع لا نهائي من الأوضاع والمواقف... ولا ينبغي أن يضلنا التشبيه بالمسرح. فالإدراكات المتعاقبة وجدها هي التي تشكل العقل؛ كما أننا لا نمك أدنى فكرة عن المكان، الذي يجري فيه تمثيل هذه المشاهد، أو المواد، التي يتكون منها المسرح».

ويجدر أن نُكَلِّلَ الحجة الثالثة، أرى أن من الممكن - وربما من الصحتي - أن نذهب أبعد. فبعد بيركلي، الزمن هو تعاقب الأفكار في عقلي، والذي ينساب باشفاق، ويُشارك فيه كافة الكائنات (مبادئ المعرفة البشرية، ٩٨). وعند هيوم، دعامات للحظات لا تقبل القسمة (بحث عن الطبيعة البشرية، ١، ٢، ٢). ومع ذلك فحالما صارت المادة والروح - وهما كُلاًّ متصلان - يجري إنكارهما، وحالما جرى إنكار المكان أيضاً، فإنني لا أدري بأي حق نستقي الكل المتصل المتصل في الزمن. ذلك أنه خارج كل إدراك (واقعي أو حسي) لا وجود للمادة؛ وخارج كل حالة عقلية لا وجود

للروح؛ كما أنه لا وجود للزمن خارج كل لحظة واحدة. لنأخذ لحظة في غشاية الاستقامة على سبيل المثال، لحظة حلم تشوانج تزو (هزرت كُنْ چوانْ: تشوانج تزو، ١٨٨٩). ذلك أن تشوانج تزو حلم منذ حوالي أربعة وعشرين قرناً، بأنه فراشة ولم يعرف. عندما استيقظ ما إذا كان رجل حلم من قبل بأنه فراشة أم فراشة حلمت الآن بأنها رجل. ولنغفل الاستقامة ولنتمأمل لحظة الحلم ذاته؛ أو إحدى لحظاته. يقول النص السابق: «حلمت بأنني فراشة تطير في الجو ولا تعرف شيئاً من تشوانج تزو». وإن تعرف أبداً ما إذا كان تشوانج تزو رأى حقيقة بدا أنه طار فوقها أو مثلاً أصغر متحركاً كان دون شك هو ذاته، لكننا نعرف بالفعل أن الصورة كانت ذاتية، رغم أن ذاكرته زوَّنت بها. يمكن لنذهب التوازي النفسي - الجسدي أن يعتبر أنه لا بد أن الصورة كانت مصغرة بتقريب ما في الجهاز العصبي للعالم؛ ووفقاً لبيركلي، ما لم يكن لجسد تشوانج تزو وجود في تلك اللحظة، إلا كيادرك في عقل الرب. ويقوم هيوم بتبسيط ما حدث حتى أكثر من ذلك. فوفقاً له، لم يكن لروح تشوانج تزو وجود في تلك اللحظة؛ فقط كان هناك وجوده لكون الحلم واليقين بكونه فراشة. وكان لها وجود بوصفها مدَّة [زمنية] لحظية في حزمة أو مجموعة الإزراكات التي كانت، قبل المسيح بحوالي أربعة قرون، مثل تشوانج تزو؛ كان لها وجود بوصفها مدَّة [الزمنية] في سلسلة زمنية لا نهائية، بين ن - ١ و ن + ١. وليس هناك واقع آخر، من وجهة نظر الثالثة، سوى واقع العمليات الذهنية؛ وهكذا فإن إضافة فراشة موضوعية إلى الفراشة التي يجري إدراكها تبدو مضاعفة لا طائل تحتها؛ ولا تبدو إضافة ذات إلى هذه العمليات أقل إفراماً. وتبقى الثالثة إنه كانت هناك عملية حلم، عملية إدراك، لكن بلا حلم أو على حلم؛ وهي ترى أن الحديث عن الموضوعات والذوات ليس

سوى ميتولوجيا خالصة. وأن، إذا كانت كل حالة نفسية مكتفية ذاتياً، إذا كان رطلها بقرط أو بذات إضافة غير مشروعة ومبدئية الجسدي، فبأي حق سنعرِّفها إذن إلى مكان في زمان؟ لقد حلم تشوانج تزو بأنه فراشة وخلال ذلك الحلم لم يكن تشوانج تزو، بل كان فراشة. فكيف سنربط تلك اللحظات، رغم إلغاء المكان والذات، بلحظات يظلمته وبالعصور الإقطاعية في التاريخ الصيني؟ هذا لا يعني أننا لن نعرف أبداً، حتى بشكل تقريبي، تاريخ ذلك الحلم؛ إنما يعني أن التشبُّه الزمني لحديث لحديث في الكون، غريب وخارجي عليه. وحلم تشوانج تزو مشهور في الصين شهرة المثل السابق؛ فلنتخيلُ إذن أنه من بين قرائه اللاتنيين تقريباً يحلم واحد بأنه فراشة ثم يحلم بأنه تشوانج تزو. ولنتخيلُ أن هذا الحلم، بضرية غير مستحيلة من ضريات الصنف، يمثل نقطة نقطة تسخس طبق الأصل من حلم المعلم. حالما نفترض هذا التطابق يفدو من اللائق أن نسمِّله أليست هذه اللحظات التي تتسار من في اللحظة الواحدة نفسها؟ أليست المدَّة الواحدة المتكررة كافية لتحطم وتشوش تاريخ العالم، لنضع أنه لا وجود لمثل هذا التاريخ؟

وإنكار الزمن يستلزم تقييُن: نفي تصاقب مدَّة السلسلة، ونفي تزامن المدَّة في سلسلتين مختلفتين. وفي الحقيقة، إذا كانت كل مدَّة مطلقة فإن علاقاتها تتساوى للمدَّة التي توجد فيه هذه العلاقات. وتسبق حالة أخرى إذا كان معروفاً أنها قبلها؛ فالحالة ن معاصرة للحالة ج إذا كان معروفاً أنها معاصرة لها. وعلى النقيض مما أذن شوبنهاور^(٣) في جدهل بالحقائق الجوهرية (العالم كإرادة وفكرة، ٢، ٤) فإن كل جزء مسفر من الزمن لا يملأ في أن واحد معاً المكان بأكمله؛ فالزمن ليس كأي الوجود. (وبطبيعة الحال ففي

هذه المرحلة من المناقشة لم يعد للمكان وجود.

وسلم ما يوتج، في نظريته عن الإدراك، بإدراك الموضوعات الخيالية: البعد الرابع، مثلا، أو التمثال الصغائر لكونياتها، أو الحيوان الاقتصادي للوتس، أو الجذر التريبيعي لنافس واحد. وإذا كانت البراهين التي أشرت إليها سليمة فإن المادة، والذات، والعالم الخارجي، والتاريخ العالمي، وحيواتنا أيضا تنتمي بالتالي إلى هذا المدار السدسي نفسه.

ولمضلا عن هذا فإن عبارة نفي الزمن مجبمة، فهي قد تعني أبداعا اضلاطون أو بروتوس وأيضا أقبيسة الإخراج عند سيكتوس إمبيريكوس. وهذا الأخير (ضد المناطقة، ١١، ١٩٧) ينكر وجود الماضي، الذي كان من قبل، والمستقبل، الذي لم يوجد بعد، ويجادل في أن يكون الحاضر قابلا للقسمة أو غير قابل للقسمة. فهو ليس غير قابل للقسمة، لأنه في هذه الحالة لن تكون له بداية تربطه بالماضي ولا نهاية تربطه بالمستقبل، ولا حتى وسط، حيث إن ما ليس له بداية أو نهاية لا يمكن أن يكون له وسط كما أنه ليس قابلا للقسمة، لأنه في هذه الحالة سينتكون من جزء كان وآخر لا يكون. إذن، لا وجود للماضي، ومادام الماضي والمستقبل لا وجود لهما بدورهما فلا وجود للزمن. أما فـهـ برابلي فيعيد اكتشاف التقيد المحير ويظهره. فهو يكتب (الظاهر والواقع، ٤) قائلا إنه إذا كان الحاضر قابلا للقسمة إلى حواضر أخرى فإنه لا يكون أقل تعقيدا من الزمن ذاته، أما إذا كان الزمن غير قابل للقسمة فإنه يقدو مجرد علاقة بين أشياء غير زمنية. مثل هذا الاستدلال، كما نرى، ينكر الأجزاء لكي ينكر الكل بعد ذلك: أما أنا فأرفض الكل لكي أرفع من شأن كل جزء من الأجزاء. ومن طريق جدل بيركلي وهيدم وصلت

إلى قوة شوينهور: مشكل تجلي الإرادة هو الحاضر فحسب، لا للماضي ولا للمستقبل: فهذان الأخيران لا وجود لهما إلا في التصور وعن طريق ارتباطهما بالوعي الخاضع لبدأ الاستدلال الواعي. لا أحد عاش في الماضي، ولا أحد سيعيش في المستقبل: الحاضر هو شكل كل حياة، هو ملك خاص بها لا يمكن لأحد أن يجريها منه... والزمن أشبه بدائرة تدور بلا انقطاع؛ والقرص الذي يهبط هو الماضي وذلك الذي يصعد هو المستقبل؛ وهناك، في الأعلى، نقطة غير قابلة للقسمة يصل إليها الماس وهي الآن [الحاضر غير المتد]. ولأن هذه النقطة غير المتد لا تتحرك، شأنها في ذلك شأن الماس، فهي تطبع بلاعبها صلة الموضوع، الذي يتمثل شكله في الزمن، مع الذات، التي تفتقر إلى الشكل، لأنها لا تنتمي إلى القابل للمعرفة، ولكنها الشرط المسبق للمعرفة (العالم كإرادة وفكرة، ١، ٥٤). ويوضح بحث برودي من القرن الثامن، الفيزيولوجيماجا (الطريق إلى النقاء)، النظرية نفسها بالتشبيه نفسه: «على وجه البقا، لا تدوم حياة كائن حي إلا ما تدومه فكرة. ومثل عجلة صرية، تلمس الأرض في نقطة واحدة عندما تدور، لا تدوم الحياة إلا ما تدومه فكرة واحدة» (رادها كريشمان: الفلسفة الهندية، ١، ٣٧٣). ويقول نصوص بوذية أخرى إن العالم يفتي ويعاود الظهور ستة آلاف وخمسمائة مليون مرة كل يوم وأن كل البشر ليسوا سوى وهم، إنهم بصفة دائرية من نسل سلسلة من البشر الحظيين والمنعزلين. وكما يخبرنا الطريق إلى النقاء: «إنسان اللحظة الماضية عاش، لكنه لا يعيش وأن يعيش؛ إنسان اللحظة المقبلة سيعيش، لكنه لم يعيش ولا يعيش؛ إنسان اللحظة الحاضرة يعيش، لكنه لم يعيش وأن يعيش» (مصدر سابق، ١، ٤٠٧). ويمكننا أن نقارن هذه القولة بالقولة التالية لأبوتارخ: «إنسان الأس

تلاشى في إنسان اليوم، إنسان اليوم يتلاشى في إنسان الغد.

ومع ذلك، فإن إنكار القتابع الزمني، إنكار الذات، إنكار الكون الفلسفي، إحباطات جلية وعزائم خفية. ذلك أن مصيرنا (على النقيض من جميع سويدينبورج وجيم ميتالوجيا الفتيبت) ليس مربعا لكونه غير واقعي؛ إنه مربع لانه لا راد له ولانه صارم. والزمن نهر المائدة التي أنا مصنوع منها. والزمن نهر يجرفني معه، لكنني أنا النهر؛ وهو نهر يفك بي، لكنني أنا النهر؛ وهو نهر تحرقني، لكنني أنا النار. والعالم، لسوء الحظ، واقعي؛ وأنا، لسوء الحظ، بورخييس ■

إشارات المؤلف:

(١) ليس هناك عرض للبردية لا يشير إلى الميلندا أيا، وهو عمل تيريز من القرن ٢، ورسد مناقشة اشتره فيها ملك بكتانيا، ميناترو، والناسك ناجاسا. وهذا الأخير يبرهن على أنه تماما كما أن صرية ذلك ليست صولاتها ولا هيكلها ولا معروفا ولا عريضا ولا فبرها. كذلك الإنسان لا هو مادته، أو صورته، أو انطباعاته، أو أفكاره، أو غرائزه، أو وعيه. وهو ليس الجمع بين هذه الأجزاء، كما أنه لا يوجد له خارجها... وبعد جدال استغرق أياما عديدة، يتحول ميثارد (ميلندا) إلى العقيدة البوذية.

وقد قام راس فلديجر بترجمة الميلندا بالانبا إلى الإنجليزية (أكسبور، ١٨٩٠ - ١٨٩٤).

(٢) تسهيل على الشاري اخترعت لحظة بين لفتري نوم، لحظة أبداعية، وأيست تاريخية. فإذا ارتاب أحد في وجود مغالطة، يمكنه أن يلهم مثلا آخر من حياته، إن شاء.

(٣) وكذلك من قبله، نيوتن، الذي أكد: «كل جزيء من المكان أبدى، كل لحظة لا تقبل القسمة من ديام الزمن توجد في كل مكان» (مبادي، ٢، ٤٢).

تيلون، أوكبار، أوربيس تيرتيوس

قصة : خ . ل . بورخيس

- ١ -

قا ادين باكتشاف أوكبار لاقران مرة وموسوعة. المرأة اثلقت جوف ممر في فيلا يشارع جاقوينا، في راموس ميخيا؛ الموسوعة تسمى تسمية مضللة في الموسوعة الانجلو أمريكية (نيويورك، ١٩١٧) وهي إساءة طبع حرفية، لكن مخالفة للقانون مع ذلك، للموسوعة البريطانية طبعة ١٩٠٢ وقع هذا الحدث منذ حوالي خمس سنوات. كان بيوي كاساريس قد تناول الأعضاء مسمى في تلك الليلة وانهمكنا طويلا في مجادلة واسعة حول تأليف رواية بضمير للتكلم، يقوم روايها بحذف أو تشويه الحقائق ويريح في تناقضات متباعدة الامر الذي سيسمح لقليل من القراء - لقليل جدا من القراء - بإدراك واقع وحشي أو عادي. ومن أعماق جوف المر، تجسست علينا المرأة. واكتشفنا (ومثل هذا الاكتشاف لا يفر منه في الساعات الأخيرة من الليل) أن المرايا

تطوى على شيء رهيب. عندئذ تذكر بيوي كاساريس أن أحد كبار مهرطقي أوكبار كان أعلن أن المرايا والجماع شيطان كريهان لانهما يضاعفان عند البشر سائلة عن اصل هذا القول المأثور فلجابني بأن الموسوعة الانجلو - أمريكية أوربته، في مصادتها عن أوكبار. والفيللا (التي كنا استأجرناها مفروشة) كانت فيها نسخة من هذا العمل. وعلى الصفحات الأخيرة من المجلد (٤٦) وجدنا مادة عن أويالا، وعلى الصفحات الأولى من المجلد (٤٧)، مادة عن اللغات الأورالية الآتياية، لكن لا كلمة عن أوكبار. وعندها قليلا، بحث بيوي في مجلدات الفهرس. وعينا استنفذ كافة التهجيوات التي يمكن تصورها : أوكبار، أوقبار، أوقبار، أوكبار، أوكبار... وقبل أن ينصرف، قال لي إن أوكبار منطه في العراق أو في آسيا الصغرى. وينبغي أن اعترف بأنني وافقت بشيء من عدم الارتياح. وخمنت أن هذا البلد

غير الموثق وكبير مهرطقية المجهول الاسم كانا خيالا من ارتجال تواضع بيوي لكي يبرز عبارة قالها وعزى شئى للفصص الفاضل لاهد أماليس خوستوس بيرتيس.

في اليوم التالي، اتصل بي بيوي في بيونوس آيريس. وأخبرني بأن المادة الخاصة بأوكبار موجودة قامامه، في المجلد (٤٦) من الموسوعة. لم يكن اسم كبير المهرطقين وراد، لكن كانت هناك إشارة حول مذهبه، صيفت بكلمات مماثلة تقريبا لتلك التي ردها، مع أنها ربما كانت أدنى أدنى... كان قد تذكر: الجماع والمرايا شيطان كريهان. وقال نص للموسوعة في نظر أحد أولئك الغنوصيين، كان العالم المرئي وهما أو (بذقة أكثر) سفسطة. فالمرآيا والأبوة شيطان كريهان لانهما تضاعفانه وتتشترانه. وأخبرته، بكل الصدق، بأنني أود أن أرى تلك المادة. بعد ذلك بإيام

قليلة أحضرها لى. وادهشنى هذا، لأن الفهارس الخرائطية الدقيقة فى كتاب الجغرافيا من تأليف ريتز كانت تجهل تماما اسم أوكيار.

والحقبة أن الجزء الذى أحضره بيوى كان هو المجلد (٤٦) من الموسوعة الأتولى أمريكية - وعلى صفحة العنوان الداخلى وكذلك على ظهر الكتاب، كانت علامة الترتيب الألفبائى (ثور - أوبس) هى علامة نسختنا نفسها، لكنه كان يقع فى ٩٢١ صفحة بدلا من ٩١٧ صفحة. وكانت هذه الصفحات الأربع الإضافية تشكل مادة أوكيار، التى (كما ليد أن القارىء قد لاحظ) لم تشر إليها علامة الترتيب، الألفبائى. وتؤكد لنا فيما بعد أنه ليس هناك أى اختلاف آخر بين المجلدين. كلاهما (كما أظن أننى أشرت منذ قليل) إعادة طبع للموسوعة البريطانية العاصرة. وكان بيوى حصل على نسخته من هذا المزداد الطنى أو ذلك.

ونقرأ المادة بشئ من العناية. وروما كان الاستشهاد الذى تذكره بيوى الاستشهاد الوحيد المدهش. أما باقى المادة فبدا معقولا للغاية، منسجما تماما مع الطابع العام للعمل وإن كان (كما هو طبيعى) مملا قليلا. وبعد أن قرأناها مرة أخرى، اكتشفنا تحت ثمرها البالغ الدقة إبهاماً جوهرياً. ومن الأسماء الأربعة عشر التى برزت فى القسم الجغرافى، لم نتعرف إلا على ثلاثة - خراسان، أرمينيا، أرضروم - مقسمة فى النص بطريقة غامضة. ومن الأسماء التاريخية، واحدا فقط: الساحر البجل سميريس، مذكوراً بالأمرى كاستخدام مجازى. وبدا أن الإشارة تحدد حدود أوكيار، لكن مواضع إحالتها الغامضة كانت أنهاراً وقنوات براكين وسلاسل جبال لذلك الإقليم نفسه. قرأنا، على سبيل المثال، أن منخفضات تساي

خلدون وبلتا نهر أجزاً تحد الحدود الجنوبية وأن الخيول البرية تتناسل على جزر البلتا. كل هذا، على القسم الأول من صفحة ٩١٨ وفى القسم الثانى (صفحة ٩٢٠) علمنا أنه نتيجة لأعمال الاضطهاد الدينى فى القرن الثالث عشر، وجد المؤمنون الأرثوذكس ملاذا على هذه الجزر، حيث بقيت مسلاتهم إلى يومنا هذا وحيث لا يكون من غير اللولف لكتشاف مراكبهم المحجرة تحت الأرض. وكان للقسم الخاص باللفة والأدب مجزأ.

هناك سمة واحدة فقط تستحق الذكر: أشار إلى أن ابى أوكيار أدب فانتازيا وإلى أن ملاحمها وأساطيرها لم تستند قط إلى الواقع، بل إلى الإقطين القيايين مليخافاس وتيلون... وعقدت البليبيجرافيا أربعة مجلدات لم نعر عليها بعد، وإن كان المجلد الثالث - سيالاس ها سلافا - تاريخ البلد للسمى أوكيار، ١٨٧٤ - يبرز فى كاتالوجات مكتبة برنارد كواريتش^(١). والمجلد الأول: ملاحظات حول بلاد أوكيار فى آسيا الصغرى، ويوجع تاريخه إلى ١٦٤١ وهو من تأليف يوهانس فالنتينوس أندراى. وهذه الحقيقة مهمة؛ بعد ذلك بسنوات قليلة، نشرت مصافحة على ذلك الاسم فى الصفحات الموثوقة ل: دى كوينسى (كتاباته، المجلد ١٢) فعلمت أنه من تأليف لاهوتى المانى وصف فى أوائل القرن السادس عشر، الطائفة الخيالية روبا - كروتس؛ وهى طائفة أسسها آخرون فيما بعد، محاكاة لما كان قد تصوره مسبقا.

فى تلك الليلة زرتنا المكتبة الوطنية. عشنا قليلا بحثاً الأطالس، الكاتالوجات، حوليات الجمعيات الجغرافية، منكرات الرحالة والمؤرخين: لم يسبق لأحد مطلقاً أن كان فى أوكيار. كما أن الفهرس العام لموسوعة بيوى لم يسجل ذلك الاسم. وفى اليوم التالى، لاحظ كارلس ماستروناردى^(٢) (الذى رويت له أوكيار)

الأغلفة السوداء والذهبية للموسوعة الأتولى أمريكية فى مكتبة كوريتيس وتالكافورانس... فدخل وفحص المجلد ٤٦. وبطبيعة الحال، لم يجد أبنى إشارة إلى أوكيار.

- ٢ -

ذاكرة محدودة وتزداد ضعفاً ل : هيريت آش، وهو مهندس فى سكك حديد الجنوب، تلح على أن تنشط فى فندق اندروجيه، وسط أريج الياسمين البرى وفى الأعماق الوهمية للمرايا. وفى حياته، عانى من عدم الحقيقة، كما يفعل الكثير جداً من الإنجليز؛ وحالاً مات، لم يعد حتى الشبح الذى كان فى ذلك الحين. كان طويلاً فاتر الهمة وكانت لهيته المستطيلة المتعبة حمراء ذات يوم. وافهم أنه كان أرملاً، بدون أطفال. وكان يذهب مرة كل عدة سنوات إلى إنجلترا، ليزور (وأنا استنتج من بعض الصور الفوتوغرافية التى اطلعنا عليها) منزلة (ساعة شمسية) والقليل من أشجار البلوط. وكان هو أبى قد نخلنا فى واحدة من تلك المصادقات الإنجليزية الوثيقة (وهى هذا النعت إسراف) والتى تبدأ باستبعاد الأسرار الخاصة ونسرعنا ما تستغنى عن الحوار. وكان من عادتهما القيام بتبادل الكتب والصحف والائتمام فى أدوار شطرنج صامتة... وأذكره فى عمر الفئدة، وفى يده كتاب رياضيات، يتطلع أحياناً إلى ألوان السماء التى لا تموص. وذات يوم بعد الظهر تكلمنا عن النظام الأتلى عشرى فى كتابة الأرقام - (حيث إننا عشر يكتب ١٠) - قال آش إنه كان يقوم بشمول نوع من الجدول من النظام الأتلى عشرى إلى النظام الستينى (حيث ستون يكتب ١٠). وأضاف أن هذه الهمة كان قد أوكلها إليه نوجيهى، فى ريد جرانده دوسول. وكنا نعرف منذ ثمانى سنوات لم يذكر خلافاً مطلقاً إقامته فى تلك المنطقة... تتحدثنا عن الحياة الريفية، عن الأرياف، عن الإنتمارولوبيا

البرازيلية لكلمة جوشو (التي لا يزال ينطقها بعض المسمين في الأوروغواي جاورتشو) ولم تقل أكثر من ذلك - والله يسامحني - عن الدالات الاثني عشرية في سبتمبر ١٩٣٧ (ولم تكن بالفتن) ، توفي هيريت أش من انفجار ورم شرياني. قبل ذلك بأيام قليلة، كان قد تلقى من البرازيل مراداً بريدنيا مفتوحاً ومعتداً. كان كتاباً بهجم قطع الثمن الكبير. تركه على عند الباب، حيث - بعد ذلك بشهور - عثرت عليه. بدأت اتصفحه وغمرني إحساس داهل وبهيم بالدور، الأمر الذي لن أصفه، لأن هذه ليست قصة انفعالات بل قصة أوكبار وتيلون وأوريس تيريتوس. وفي إحدى ليالي الإسلام واسمها ليلة القدر، تفتتح على مصاريعها الأبواب الخفية للسماء ويصير الماء في الجوار عذبا؛ ولأن تلك الأبواب انفتحت، لما احسست بما احسست به في ذلك الاصيل، كان الكتاب مكتوبا بالانجليزية وكان يقع في ١٠٠٠ صفحة. وعلى الظهور الجلد الأصفر قرأت هذه الكلمات الالفة للنظر والتي جرى تكرارها على صفحة العنوان موسوعة أولى عن تيلون. المجلد ١١ ملير إلى جانتجر. ولم تكن هناك أية إشارة إلى التاريخ أو المكان. على الصفحة الأولى وعلى ورقة من ورق الصريد الذي كان يغطي اللوحات الملونة كان هناك شكل بيضاوي أزرق مطبوع ومعه هذا النقش : أوريس تيريتوس. قبل ذلك بستين كنت اكتشفت، في مجلد من مجلدات موسوعة منتحلة، وصفا سطحيا لبلد لا وجود له؛ والآن أتاحت لي المصادفة شبيهاً اثنين واشق. الآن امسكت بيدي شفرة مسهية منتظمة من التاريخ الكامل لكوكب مجهول، بفنوني صماته واضطرابات، برعب ميثولوجياته ولغظ لغباته، باباطرته وصماته، بمعينه وطيره وسمكه، بجبره وناره، بمجادلاته اللاهوتية والميتافيزيقية. وكل هذا مترابط، متماسك، بلا أي غرض مذهبي وإذخاع أو نغمة محاكاة ساخرة.

وفي المجلد الحادي عشر» لذي ذكرته منذ قليل، توجد إشارات إلى المجلدات السابقة واللاحقة. وفي مادة في آل ن. ر. ف، والتي صمات الآن كلاسيكية، انكر تسطير إيبارا وجود تلك المجموعة من المجلدات، وقد حضض هذا الشك كل من حزيال مارتينيث استرأه، وديرو لا رويشيل، ريماً بنجاح. والحقيقة هي أنه إلى يومنا هذا منيت أشد التحريات مثابرة بالفشل. وعبثاً أزعجنا مكتبات الأمريكتين وأوروبا. ويقترح الفونسو رويس، بعد أن سسم هذه الإجراءات البوليسية السرية الثانية، أن نشرع جميعاً في مهمة إعادة صياغة المجلدات الكثيرة والمهمة الناقصة وهو يقتر، نصف جاد ونصف هازل أن جيلا من التيلونيستا (أي سكان كوكب تيلون) سيكون كافيا. وهذا التقدير الماسر يعيدنا إلى المشكلة الأساسية: من هم مفترعو تيلون ؟ ولا مفر من صيغة الجمع، لأن فرضية مخترع منفرد - لا يبتسأ أزل يكدح في كتمان ويتواضع - جرى استبعادها بالإجماع. وهناك افتراض بأن هذا العالم الجديد الرائع هو من صنع جمعية سرية من علماء الفلك، وعلماء الحياة، والمهندسين، والميتافيزيقيين، والشعراء، والكيميائيين، وعلماء الجبر، وعلماء الأخلاق، والمصورين، وعلماء الهندسة.. بقيادة هبقرى يحيط به الإبهام. ويكثر الأشخاص الذين يملكون ناصية هذه الفرع من المعرفة، لكن ليس كذلك أولئك الذين لديهم القدرة على الابتكار وأقل من ذلك أولئك القادرين على إخضاع تلك القدرة على الابتكار لخطا صرامة ومنهجية. وهذه الخطا واسعة إلى حد أن إسهام كل كاتب يظل متناهي الصغر. وفي البداية كان من المعتقد أن تيلون ليس سوى مجرد فوضى، ليس سوى سلوك فوضوي لا مسئول من جانب

الخيال؛ أما الآن فمن المعروف أنه عبارة عن كون وأن القوانين الأساسية التي تحكمه جرت صياغتها، بصفة مؤقتة على الأقل. ودعني أكثف بالتذكير بأن التناقضات الجلية في المجلد الحادي عشر هي الأساس الجوهري لإثبات أن المجلدات الأخرى موجودة، فالنظام المتبع فيه واضح وبتقريب للغاية. وقد رجعت المجلدات الشعبية، بإسراف مفكر، أثناء عن الحياة الحيوانية والوصف الطوبوغرافي لتيلون؛ وأنا أعتقد أن أغواره الشفافة وإبراجه من النجم قد لا تستحق الاعتماد المتواصل لكافة البشر. وسأستجاسر على طلب دقائق قليلة لأعرض مفهومه عن العالم.

كان هيلم يشير دائما إلى أن حجج بيركلي لم تسمع بأني تنقيد كما أنها لم تزل إلى أدنى الاقتناع. هذا القول للثأور صحيح تماما في انطباقه على الأرض، لكنه خاطيء تماما في تيلون. ذلك أن أهم هذا الكوكب مكشايون بالظفرة. كما أن لغتهم واشتقاقات لغتهم - الدين، الأدب، الميتافيزيقا - تستلزم جميعا المثالية. وعالمهم ليس حشداً من الأشياء في الفضاء؛ إنه سلسلة غير متجانسة من الأفعال المستقلة. وهو متتابع وزماني، وليس مكانيا. وليست هناك أسماء في اللغة الأصلية الحديثة لتيلون، والتي نشأت منها اللغات واللهاجات «الرائجة» هناك أفعال غير شخصية، توصف بلواحق «أو سرائق» وصيدة المقطع ذات مدلول ظرفي. على سبيل المثال: ليست هناك كلمة تقابل كلمة «قمر» بل هناك فعل يمكن أن يكون بلفظنا «أقمر» أو «قمر». وبعبارة «ارتفع القمر فوق النهر» تعني «الور أو فانج أجز أجز اس ملو» أي حرنيا. أقمر في الأعلى خلف الذي يتدفق دوما. (ويترجم سول سولار

بإيجاز: قمر فوق خلف ما يسيل
(منطقاً).

ينطبق ما سبق على لغات نصف الكرة الجنوبي. أما في لغات نصف الكرة الشمالي (الذي لم يرد عن لغته الأصلية سوى معطيات قليلة جداً في الملحق الحادي عشر) فتمتثل الوحدة الأولية ليس في الفعل، بل في الصفة الوحيدة المقطع. ويتكون الاسم عن طريق تراكم الصفات. فهم لا يتحدثون عن «قمر»، بل يتحدثون بالأحرى عن مضمه جري مستدير على المظلم، أو عن «البريقالي الفاتح السماوي» أو أي اقتراح آخر من هذا القبيل. وفي المثال المختار يحيل هذا الحشد من الصفات إلى شيء واقعي، غير أن هذا بعض المصادفة. وأدب هذا النصف من الكرة (مثل العالم القائم عند ماينونج) يفص بالاشياء المثالية، التي تتلحم وتختل في لحظة، وفقاً لظرويات شمسية. وهي تتحد أحياناً بمجرد التزامن. وهناك أشياء مؤلفة من حدين، أحدهما ذو طابع بصري وآخر ذو طابع سمعي: كرن الشمس المشرقة والصباح البعيد لطائر. وهناك أشياء ذات حدود كثيرة: الشمس والماء على صدر ساجح، اللون الوردي المرتمش للمبهم الذي نراه بأعيننا مغمضة، إحساس المرب بأنه يجرفه نهر والنوم أيضاً. هذه الاشياء من المرتبة الثانية يمكن دمجها مع أشياء أخرى: وغير استخدام مختصرات بعينها، تفرد العملية لا متناهية من الناحية العملية. وهناك قصائد شهيرة تتكون من كلمة واحدة مضمة. وتشكل هذه الكلمة موضوعاً شعرياً أبدع المؤلف. ومن المفارقات أن واقع: أنه لا أحد يؤمن بحقيقة الأسماء يؤدي إلى أن يفرد عددها بلا نهاية. وتقتل لغات نصف الكرة الشمالي لتيلون على كافة أسماء

اللغات الهندوأوروبية - ولغات أخرى كثيرة أيضاً.

وايست هناك أدنى مجال في أن نقرر أن الثقافة الكلاسيكية لتيلون تشتمل على فرع واحد من المعرفة وحسب: علم النفس. وتنبه كافة الفروع الأخرى. وقد سبق أن ذكرت أن بشر هذا الكوكب يتصورون العالم على أنه سلسلة من العمليات العقلية التي لا تتطور في المكان، بل في الزمان بصورة متعاقبة. وينسب سبينوزا إلى إلهه الذي لا يفنى صفتي الإمتداد والفكر؛ وإن يفهم أحد في تيلون هذا الوضع جنباً إلى جنب للأول (الذي هو نموذجي لحالات بذاتها وحسب) والثاني - الذي هو مرادف مثالي للكون. ويكلمات أخرى فإنهم لا يتصورون أن المكان يواصل وجوده في الزمان. وهكذا فإن ملاحظة سخابة نخان في الألق ثم الحلل المشتمل ثم السجارة نصف المظلمة التي نشأ عنها الحريق تُعتبر مثلاً لتداعي الأفكار.

هذه الواحدة أو المثالية الكاملة تُكلى العلم، فنحن إذا شرحنا (أو حكمنا على) واقعة فإنما نربطها بأخرى: أما في تيلون فمثل هذا الربط يشكل حالة لاحقة للذات لا يمكنها أن تؤثر في الصالة السابقة أو تلقى ضمواً عليها. وكل حالة عقلية هي غير قابلة للأختزال: إن مجرد واقع تسميتها - أي تصنيفها - ينطوي على ترتيب. وهذا ما يمكن أن يُستنتج منه أنه لا توجد أية علوم في تيلون، ولا حتى استدلال. والحقيقة التي تنطوي على مفارقة هي أنها [العلوم] موجودة فعلاً، ويعدد لا يُحصى تقريباً. ويحدث الشيء نفسه مع الفلسفات كما يحدث مع الأسماء في نصف الكرة الشمالي. أما حقيقة أن كل فلسفة هي بحكم التعريف لعبة جنلية، فلسفة النس أوب، فقد أدت بالفلسفات إلى التضاعف.

وهناك وفرة من أنساق لا تُصنّف ذات هدف سمار أو من نمط حسي. وميتافيزيقيون تيلون لا يبحثون عن الحقيقة أو حتى عن احتمال الصدق، بل يبحثون بالأحرى عن المدهش. فهم يمتدحون الميتافيزيقا فربما من الأدب الفانتازي. وهم يطعمون أن النسق لا يزيد عن كونه خضوع كافة مظاهر الكون لأي مظهر من هذا القبيل. وحتى عبارة «كافة المظاهر» غرضة للرفض، ذلك أنها تقترض الإضافة المستحيلة للحاضر ولكافة المواضي. كما أنه ليس من المشروع استخدام الجمع «المواضي» ، لأنه يفترض إجراء آخر مستحيل. وتذهب إحدى المدارس الفلسفية في تيلون بعيداً إلى حد إنكار الزمن: إنها تستنتج أن الحاضر غير محدّد، وأن المستقبل لا واقع له إلا كامل حاضر، وأن الماضي لا واقع له إلا كذكرى حاضرة (٢).

وتُعلن مدرسة أخرى أن كل زمان قد حدث من قبل وأن حياتنا ليست سوى الذكرى (أو الانتكاسات) الغريبة والتي لاشك في أنها مزيفة ومشوهة لسار لا يُد. ومدرسة غيرها، أن تاريخ الكون - بما فيه حيواننا وأدق تفاصيل حيواننا - هو النص المكتوب الذي قمه إله ثانوي لكي يتصل بشيطان. ومدرسة غيرها، أن الكون أشبه بتلك الرسائل الشفرية التي لا تكون فيها كافة الرموز صحيحة والتي لا يكون فيها حقيقياً إلا ما يحدث مرة كل ثلثمائة ليلة. ومدرسة غيرها، أننا ونحن نأتمن هنا نكون مستيقظين في مكان آخر وأن كل شخص هو شخصان على هذا النحو.

ما من مذهب بين مذاهب تيلون، استحق الاستقبال للنشين الذي لفتته المادية. فقد صاغها بعض المفكرين بوضوح أقل من الصامس، كما قد يُلق المرء مفارقة، وتسهيل استيعاب هذه

الفرضية التي لا يتمسورها العقل، ابتدع أحد كبار مهترطي القرن الحادى عشر^(٧) سفسطة القطع النقديى النحاسية التسع، التى يُعتبر صيغتها المشى فى تيلون معادلا لصيت المفارقات الإيلية. وهناك روايات عديدة لهذا الاستدلال الخادع، الذى يُنوع عدد القطع النقدية وبعد الاكتشافات؛ والرواية التالية هى الأكثر شيوعاً:

يوم الثلاثاء، يعبر «س» طريقاً مهجوراً ويلقد تسع قطع نقدية نحاسية. يوم الخميس، يعثر «هـ» فى الطريق على أربع قطع نقدية، صدقة قليلا بسبب مطر يوم الأربعاء. يوم الجمعة، يكتشف «ث» ثلاث قطع نقدية فى الطريق. صباح الجمعة، يعثر «س» على قطعتين فى ممر بيته. يستبدل كبير المهرطقين من هذه القصة على واقع - أى، استمرار - القطع النقدية التسع التى جرى تعريضها. من المحال (أكد هو) أن نتصور أن أربعاً من القطع النقدية لم تكن موجودة بين الثلاثاء والخميس، وثلاثاً بين الثلاثاء وبعد ظهر الجمعة، واشتريين بين الثلاثاء وصباح الجمعة. فمن المنطقي الاعتقاد أنها كانت موجودة - على الأقل بطريقة ما خفية، مخفية عن إدراك البشر - فى كل لحظة من تلك الفترات الثلاث.

ولغة تيلون تأبى صياغة هذه المفارقة؛ ولم ينبج غضب الناس فى مجرد فهمها. وفى البداية لم يقم المدافعون عن الإدراك العام بالكثير من إنكار صدق هذه النادرة. ورددوا أنها مساطلة لفظية، تقوم على استخدام اللغز للفظتين جدينتين لم يُعزهما شيوع الاستعمال كما أنهما غريبتان على كل تفكير صارم؛ الفعلان يعثر و يلفد، اللذان يفترضان صمحة

المطوب إثباته، لأنهما يفترضان سلفاً أن القطع النقدية التسع الأولى هى هى التسع الأخيرة. وتذكروا أن كافة الأسماء (شخص، قلعة نقدية، الثلاثاء، الأربعاء، مطر) ليس لها سوى مدلول مجازى. وادانوا النظر القادر: صدقة قليلا بسبب مطر يوم الأربعاء الذى يفترض سلفاً ما تجرى محاولة إثباته؛ استمرار القطع النقدية الأربع من الثلاثاء إلى الخميس. وأرضحوا أن للتساوى شىء، والتطابق شىء آخر، وقامراً بصياغة نوع من قياس الخلفد: الحالة الافتراضية لتسعة أشخاص يعانون على مدى تسع ليال متوالية الما قاسياً. أن يكون من السخف - سألوا - إساءة أن هذا الألم هو الشىء نفسه تماماً^(٨). وقالوا إن كبير المهرطقين لم يكن منطوقاً إلا بالفرض التجديفى المتمثل فى نسبة المقولة السامية الخاصة بالكينونية إلى بعض القطع النقدية البسيطة وقالوا إنه أنكر التمدد أحياناً ولم ينكره فى أحيان أخرى. وجالوا: إذا كان التساوى يعنى ضمناً التطابق، سيكون على المرء أن يُسَمَّ أيضاً بأن القطع النقدية التسع هى واحدة وحيدة.

بصورة لا تُصَفَّق، لم تكن هذه التفتيدات حاسمة. فبعد مائة سنة من طرح المشكلة، قام مفكر لا يقل لعبة عن كبير المهرطقين وإن كان منتمياً إلى التقاليد الأرثوذكسية بصياغة فرضية بالغة الجرأة. أكد هذا المدس السعيد أن هناك ذاتاً واحدة وحسب، وأن هذه الذات التى لا تتجزأ هى كل كائن فى العالم وأن هذه الكائنات هى أعضاء واقعة الإله. إن «س» هو «هـ» وهو «ث». ويكتشف «ث» ثلاث قطع نقدية لأنه يتذكر أن «س» فقدها؛ و«س» يعثر على اثنتين فى المرء لأنه يتذكر أنه تم العثور على القطع النقدية الأخرى. ويوحى للجدل الحادى عشر بأن ثلاث حجج رئيسية

حسمت الانتصار الكامل بوحدة الوجود المثالية هذه. الأولى، إنكارها لثلاثا وحيدة؛ الثانية، إمكانية الحفاظ على الأساس السيكرولوجي للعلوم؛ الثالثة، إمكانية الحفاظ على عبادة الآلهة. ويقوم شورينهاور (شورينهاور المتقد الحماس والشفاف) بصياغة مذهب مماثل للثانية.

ويشمل علم الهندسة فى تيلون فرعين مختلفين بعض الشىء من فروع المعرفة: المرئى والملموس. والأخير يناظر علم هندستنا ويضع الأول. وأساس الهندسة المرئية هو السطح، وليس النقطة. وهذه الهندسة لا تلتصت إلى الخطوط المتوازنة وتعلن أن الإنسان فى حركته يُعَدُّ الأشكال التى تحيط به. وأساس حسابه هو مفهوم الأعداد غير المحددة. وهم يؤكدون أهمية مفهومى الأكبر والأصغر، اللذين يرمز لهما علماء رياضياتنا بعلامتى < و >. وهم يؤكدون أن عملية العد تعمل الكيمات وتحولها من مقادير غير محددة إلى مقادير محددة. أما واقع أن الأفراد العديدين الذين يعدون الكمية نفسها لايد أن يحصلوا على النتيجة نفسها فهو، فى نظر علماء النفس، مثال على تداوى الأفكار أو على استعمال جيد للذاكرة. وقد عرفنا من قبل أن موضوع المعرفة فى تيلون موضوع واحد وأبدى.

وفى الممارسات الأدبية فإن فكرة الذات الواحدة سائدة تماماً أيضاً. وليس من المؤلفات توقيع الكتب. ولا وجود لمفهوم الانتحال: أصبح من الثابت أن كافة الأعمال هى من إبداع مؤلف واحد، هو لا زمانى ومجهول الاسم. وكثيراً ما يفترض النقد مؤلفين: يختارون علين متباينين - تارته تشنج وألف ليلة وليلة، مثلاً - ويُسبِونهما إلى الكاتب نفسه ثم يحسمون بمنتهى

التدقيق سيكلولوجيا هذا الأديب المثير للاهتمام.

وتكتبهم مختلفة أيضا، فالأعمال القصصية تشتمل على حبكة واحدة، بكل تباينها التي يمكن تصورها. أما تلك التي لها طابع فلسفي فهي تشتمل دائما على الدعوى ونقيض الدعوى، الحجة المؤيدة الصارمة والحجة المناقضة الصارمة لأذهب. فالكتاب الذي لا يشتمل على كتابه للنقاش يعتبر ناقصا.

ولم تكف قرين وقرين من المثالية عن أن تؤثر في الواقع. وفي أقدم أقاليم تيلون، ليس من غير المؤلف أن تتطابق الأشياء المفردة. يبحث شخصان عن قلم رصاص؛ فيعثر عليه الأول ولا يقول شيئا؛ ويعثر الثاني على قلم رصاص ثان، ليس أقل حقيقيته، بل أقرب إلى توقعاته، وتسمى هذه الأشياء اللثائية «إرونيير»، رغم أنها مبركة شكلا، أطول إلى حد ما، وإلى وقت قريب جدا، كانت «الإرونيير» الفواتج العرفية للذهول والنسيان. ويبدو من غير القابل للتصديق أن إنتاجها المظلم يرجع إلى مائة سنة بالكاد، لكن هذا هو ما يقوله لنا المجلد الحادي عشر. وكانت المحاولات الأولى غير مؤففة. ومع ذلك فإن طريقة العمل تستحق التوضيح. أخبر مدير أحد سجون الدولة نزلانه أن هناك قهبرا في قاع نهر قديم ووعده بالعري كل من قد يقوم باكتشاف مهم. وخلال الأشهر السابقة للتفتيش كان قد تم إطلاع النزاله على محور فوتوغرافية لما كان عليهم أن يعثروا عليه. وقد أثبتت هذه المصاراة الأولى أن التوقع والتلف قد يكونان من عوامل الكتب؛ ولم ينجح أسبوع من العمل بالمعمل والمجرفة في اكتشاف أي شيء من قبيل «إرونيير» واحد باستثناء عجلة صدئة من فترة

لاحقة للتجربة. غير أنه جرى إبقاء هذا في طي الكتمان وجرى تكرار العملية في وقت لاحق في أربع مدارس.

وفي ثلاث منها كان الفضل كاملا تقريباً؛ أما في الرابعة (والتي مات مديرها بالمصادفة خلال التفتيشات الأولى) فقد اكتشف الطلبة - أو انتهبوا - قناعا من الذهب، وسيفا مهجورا وجرثمين أو ثلاثا من الصلصال، والجذع البالي والمشبوه لك حمل صدره نقشا لم يصبح مكانا لك شفرته إلى الآن. وهكذا جرى اكتشاف عدم جدارة الشهود الذين كانوا يعرفون الطابع التجريبي للبحث بالثقة.. والاستقصاءات الجماعية تنتج أشياء متناقضة؛ أما الآن فيجرى تفضيل للمهام الغربية والمترجلة تقريبا. وقد أدى التدقيق المنهجي للإرونيير، (كما يقول المجلد الحادي عشر) خدمات جلي لعلماء الآثار. فقد جعل من الممكن استقطاق وحتى تعديل الماضي، الذي صار الآن لا يقل لدانة وطواعية عن المستقبل. ومن الغريب أن «الإرونيير» التي من الدرجة للثائية أو الثالثة - «الإرونيير» الناشئة من «إرونيير» أخرى؛ وتلك الناشئة من «إرونيير» ناشئة من «إرونيير» - تُصنّف انحرافات الأصل؛ وتلك التي من الدرجة الخامسة متماثلة تقريبا، وتلك التي من الدرجة التاسعة يمكن الخلط بينها وبين تلك التي من الدرجة الثانية؛ وفي تلك التي من الدرجة الحادية عشرة هناك نقاء في السلالة لا يوجد له في الأصل. والعملية دائرية: «إرونيير» الدرجة الثانية عشرة يبدأ في التناقص في الكيف، وأغسرب وأنقى من أي «إرونيير» أحيانا، «الأور» الشيء المنفج عبر الإحصاء، يستنتج بالأمل، والقناع الذهبي العظيم الذي سبق أن ذكرته مثال مجيد.

والأشياء تتجه إلى التلطيح في تيلون؛ كما أنها تميل إلى تضي

وتتقد تفاصيلها عندما يجري نسيانها. ويمثل نموذج كلاسيكي لذلك في منزل الباب الذي ظل بائنا طائنا كان يزيرو شحاذ واختفى عند وفاته. وفي بعض الأحيان، أنقذت بعض الطيور، وحصان، بقايا مدرج أثري.

حاشية (١٩٤٧). أنسخ المقال السابق تماما كما ظهر في منشورات من الأدب الفانتازي (١٩٤٠)، بدون حذف سوى قليل من الاستعارات والبرع من التلخيص المتكهم الذي يبدو الآن ضريبا من العبث. وقد حدثت أشياء كثيرة جدا منذ ذلك الحين.. وإن أقيم بكثر من التفكير بها هنا.

في مارس ١٩٤٦ تم اكتشاف خطاب كتبه جونار إرفيورد في كتاب بقلم هيتون كان يخص هيريت أش. وكان الظرف يحمل شيئا في أورو ريفيت؛ وقد فسر الخطاب تماما لغز تيلون. وعزز نصه فرضيات مارتينيث إسترادا، فذات ليلة في لوسيرن أو في لندن، في أوائل القرن السابع عشر، كانت بداية هذا التاريخ الباهر. نشأت جمعية سرية وخيرية (كان من بين أعضائها دالجارنو وفي وقت لاحق جورج بيركلي) لتفترع بلذا. وتشمل برنامجها الأصلي البهم دراسات سيميائية، وعمل الخير، والقبلائية. وإلى هذه الفترة الأولى يرجع تاريخ الكتاب اللات للظن بقلم أندري. وبعد سنوات قليلة من الاجتماعات الخاصة السرية والتوقيعات المبتسرة صار من المفهوم أن جيلا واحدا ليس كافيا لإعطاء شكل متسق لبعد. وقرى أن يفخر كل واحد من الأساتذة تلميذا يواصل عمله. ساد هذا الترتيب الوراثي؛ وبعد فاصل زمني بلغ قرنين ظهرت الأخوية المضطهدة مرة أخرى في أمريكا. وفي ١٨٧٤، في مفيس (تينيسي)، تشاور أحد المنتسبين إليها مع المليونير الزاهد عزرا بكنلي. هذا

الاخير، بشيء من الترفع، تركه يتكلم - وسفر من النطاق المتواضع للخطبة، واكدّ للمندوب انه في امريكا من العبد اختراع بلد واقترح اختراع كوكب، وإلى هذه الفكرة العملاقة اضاف اخرى، شرة من ثمار عديميته^(٩)؛ فكرة إبقاء هذه المغامرة الهائلة قيد السرية. في ذلك الحين كان يجرى تداول المجلدات العشرية من الموسوعة البريطانية في الولايات المتحدة؛ واقترح بكلّي كتابة موسوعية منهجية عن الكوكب الخيالي. وكان مستعداً لأن يترك لهم جهالة من الذهب، وانهاره الصالحة للسلالة، وراضى مراعيه التي تجهوا المواشي والجاموس، وزنوج، وكراخات، ودولاراته، بشرط واحد: دن يعقد العمل أى معاهدة مع يسوع المسيح البجالة. كان بكلّي لا يؤمن بالرب، لكنه أراد أن يثبت لهذا الرب غير الموجود أن الإنسان الفاني قادر على أن يتخيل عالماً. وقُتل بكلّي بالسف في باتون روج في ١٨٧٨؛ وفي ١٩١٤ وُضعت الجسمانية على المشتركين فيها، وكان عديمهم حوالى ثلثمائة. المجلد الاخير من الموسوعة الاولى من تيلون. كانت الطبعة سرية، وستكون مجلداتها الاربعة (اضخم مشروع قام به الإنسان على الإطلاق) الأساس لطبعة اخرى أكثر تفصيلاً، مكتوبة ليس بالإنجليزية بل بلدى لفات تيلون. هذا التتبع لعالم وهمي، سُمي بصفة مؤقتة، أوربيس تيرتيوس وكان أحد خالقيه المتواضعين هيربرت اش، سواء كمنسوب عن جونان إرفيرد أو كمنتسب، لا أدري. على أن كونه تلقى نسخة من المجلد الحادى عشر يعمدّ فيما يبدو الافتراض الاخير. لكن ماذا عن الآخرين؟ في ١٩٤٢ صارت الأحداث أحد كثافة. وأنا اذكر أحد هذه الأحداث بوضوح خاص ويبدو اننى ادركت في ذلك الحين شيئاً عن طابعه المظلم، وقد

وقع في شقة في شارع لايريد، تواجبه بلكونة عالية ومشمسة تطل على غروب الشمس. وكانت الأميرة فوسينى لوسينخ قد تلقت فضيلتها من برلن. ومن أعرق أصناف صندوق مزين بطابع اجنبية، ظهرت للعيان اشياء جامدة رقيقة: فخصة من أوتريخت وباريس مغطاة بجوانات معنفة من تلك الخاصة بنفوس الدروع، وساموفا، وبين هذه الاشياء - وبالرخصة المحسوسة والرائحة لطائر نائم - كانت تتذبذب بوصلة بطريقة ملفزة، ولم تشعر بها الأميرة. وتالت إيتربا الزرقاء إلى الشمال المغنطيسى؛ وكانت طليتها للمعدنية مقعرة الشكل؛ وكانت الحروف حول حالتها مطابقة لإحدى إبهديات تيلون. كان ذلك هو الاقتحام الأول لهذا العالم الفانتازى فى عالمنا الواقعى. ولا أزال مضطرباً بسبب ضرورة حظ جعلتنى شامد اقتحام ثار كذلك أيضاً. وقد وقع بعد ذلك ببضعة اشهر، فى مكان ريفى يمتلكه برازلى من كوشيلان نيجرا. كنّا عائدتين أنا وأمورين من سانتانا. فاض نهر تاكوار ريمو وكنا مجبرين على أن نسبح فوق (يتحمل) كرم الضيافة البدائى لدى الملك. وقد أمكننا ببعض الأسرة الخفيفة التى تصدت صريراً فى غرفة واسعة تكوّم فيها براميل وجلود حيوانات. وذهبنا إلى الفراش لكن منعنا حتى مطلع الفجر من النوم الهلليان الضعور لجار غير مرئى، كان يمزج إهانات لا خلاص منها بمقاطع من موسيقى الميلونجس - أو بالأحرى بمقاطع من موسيقى الميلونجنا نفسها. ومثلما كان برمعنا أن نفترض، عزونا هذا الصمب الشديد إلى الشراب الكحولى النارى الفطر من القصب، ومع انبلاج الصباح، كان الرجل ميتاً فى الرقعة. كانت خشونة صوته خدعتنا: كان فى شرخ الشباب، وفيما كان يهذى سقطت قطع

نقدية قليلة من حزامه ومعه جسم مخروطي من معدن لامع، بمجم زهرة فرد، عبقاً حاول حسبي أن يلتقط هذا الجسم المخروطي، واستطاع رجل بشق النفس أن يرفعه عن الأرض. أمسكت به فى يدي لمدة دقائق قليلة؛ واتذكر أن وزنه كان لا يُطاق وأنه بعدد إبعاده ظل الإحساس بثقل وطأة باقياً. واتذكر أيضاً الدائرة الدقيقة التى طبعها فى راحة يدي. وهذا الإحساس بشيء ضئيل للغاية وفى الوقت ذاته ثقيل جداً خلق انطباعاً كريهاً من الانحسار والخوف. واقترح أحد الأشخاص المحليين أن نلقف به إلى النهر الهائج؛ وحصل عليه أمورين مقابل قليل من البينروات. ولم يعرف أحد شيئاً عن الرجل الميت، باستثناء أنه واثى من الصدور. وهذه الأجسام المخروطية الضئيلة، والثقيلة جداً (رأى المصنوعة من معدن لا ينتمى إلى عالمنا هذا) إنما هى تماثيل للرب فى اقاليم بذاتها من تيلون.

وهنا اصل بالجانب الشففى لفصتي إلى نهاية. أما الباقي فهو فى ذاكرة (إن لم يكن فى أمان أو مخاوف) كافة قرائى. واسمح لى بأن أكتفى بالتركيز بـ أو يذكر الطائفة التالية، فقط بإيجاز للكلمات التى سيخبرها أو يوسعها التذكر التاملى للجميع. فى ١٩٤٤ تقريباً، كشف شخص يقيم بأبحاث لصحيفة الأمريكى (من ناشفيل، تينيسى) فى مكتبة مفقود النشاب عن المجلدات الاربعة للموسوعة الاولى من تيلون. وإلى يومنا هذا هناك جدل حول ما إذا كان هذا الاكتشاف عرضياً أم سمح به مدير أوربيس تيرتيوس الذى لا يزال غامضاً. والآخر هو الأكثر احتمالاً. واستبعدت أو خففت بعض النظائر التى لا تتسق للمجلد الحادى عشر (على سبيل المثال، تضاعف الإرونيسر) فى شخ مفقود؛ ومن

المعقول ان تنصير ان هذه الحذوف تسير على خطة تصوير عالم ليس بالغ التناقض مع العالم الواقعى. كما أن نشر الأشياء الآتية من تيلون فى أنحاء مختلف البلدان يتم هذه الخطة (٦). والحقيقة أن الصحافة العالمية ظلت تعلن هذا «الاكتشاف» بلا انقطاع. وهكذا فإن الكتب، والمجموعات الأدبية المختارة، والصلاصات، والطبعات المصرفية، وإعادة الطبع المخصصة، والطبعات المنتحلة، للعمل الأعظم للبشر فاضت ولا تزال تفيض على الأرض. وفى الحال تقريباً، استسلم الواقع فى أكثر من ناحية. والحقيقة أنه كان يتوق إلى أن يستسلم. ومنذ عشر سنوات مضت كان أى تماثل يتصف بظهور خارجى للنظام - المادية الجدلية، معاداة السامية، النازية - كافياً للدخول فى عقول البشر. فكيف كان يمكن للمرء أن يفعل شيئاً آخر سوى أن يستسلم لتيلون، للوضوح الدقيق والهاثل لكوكب دقيق النظام؟ ومن العيب الرد بأن الواقع أيضاً يتسابق للنظام. وربما كان كذلك، لكن وفقاً لقوانين إلهية - وأنا أترجم: قوانين لا إنسانية - لا نطمحها تماماً أبداً. ومن المؤكد أن تيلون متناهة، لكنه متناهة من

ابتكار البشر، متناهة قدرها أن يفك شفرتها البشر.

أدى الاحتكاك بتيلون والاعتقاد عليه إلى تحلل هذا العالم. ومحمورة بنقته البالغة، تنسى البشرية مراراً وتكراراً أنها البنية البالغة لأساتذة شطرنج، وليس للأنكة. وبالفعل تغلغل فى المدارس «الفة البدائية» (الحسنية) لتيلون؛ وبالفعل مسح تعليم تاريخه للتناقض (والصالح بالأحداث المؤثرة) ذلك الذى ساد فى طفولتى؛ وبالفعل يحل ماضى خيالى فى ذاكرتنا مكان ماضى آخر، ماضى لا نعرف عنه شيئاً على وجه اليقين - ولا حتى حقيقة أنه مزيف. وجرى إصلاح التوميسماتولوجيا، والفارماكولوجيا والأركيولوجيا. كما أننى أدرك أن البيولوجيا والعلوم الرياضية تنتظر أيضاً تجسدها .. وهكذا غيرت سلالة مبعثرة من رجال منفردين وجه العالم. وتتواصل مهمتهم. وإذا لم تكن نبوءة أننا مخطئة فسوف يكتشف شخص ما بعد مائة سنة من الآن لمائة مجلد من الموسوعة الثانية عن تيلون.

عندئذ ستختفى الإنجليزية والفرنسية وحتى الإسبانية من كوكبنا. وسيغدو العالم تيلون. وأنا لا أكثر

بكل هذا وأظن أراجع، فى الأيام الهادئة فى فندق أندروجيه، ترجمة كينجيدية غير موشوقة (لا أعزّم نشرها) لدفن قارورة

لبرلون ■

إشارات :

(١) نشرها سلام أيضاً كتاب: تاريخ عام للمعاهات.

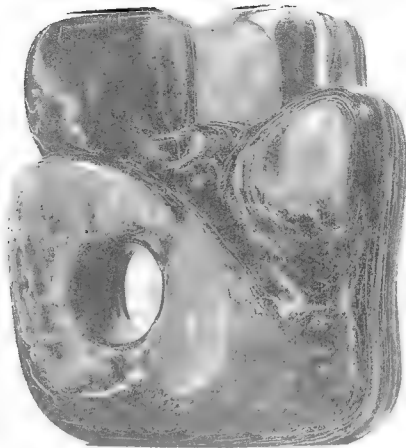
(٢) يفترض راسل (تحليل العقل) ١٩٢١، صفحة ١٥٩ أن الكوكب عُلق منذ دقائق معدودة، وتم تزويده بجيش بشرى ديتلكر، ماضياً وعمياً.

(٣) القرن، وفقاً للنظام الأثنى عشرى، يعنى فترة مائة وأربع وأربعين سنة.

(٤) فى الولايات الحالى، تؤكد إحدى كنائس تيلون بطريقة اعلامونية أن لما بذاته، أو درجة مفسرة بالذات من اللون الأصفر، أو درجة حرارة بالذات، أو صوتاً بالذات، هى الواقع العلوى الوحيد. وكافة الأشخاص، فى لحظة الجماع المتدفقة، هم الشخص نفسه، وكافة الأشخاص الذين يرتدون بيكاً من شعر شكنبير هم وليم شكنبير.

(٥) كان بكلى مفكراً حراً، وجبرياً، ومدافعاً عن العبودية.

(٦) تيلون، بطبيعة الحال، مشكلة صادة بمض الأشياء..



الجديم ، ١ ، ٣٣

حكاية رمزية

بقلم: ف. ل. بورفيس

العالم أعقد بكثير من أن تفهمها بساطة دابة.

بعد ذلك بسنين، كان دانتى يحضر، مغبوناً ووحيداً كأي رجل آخر. وفي حلم، مسرح له الرب بالفرض الخفي وراء حياته وإتقاجه! أخيراً عرف دانتى، بدهشة، حقيقة من هو وماذا هو وبارك مرارة حياته. وتروى الأخبار أنه أحس، عند الاستيقاظ بأنه تلقى وفقد شيئاً لانهائياً، شيئاً لن يكون يوسعه أن يفهمه أو حتى يتكهن به، ذلك أن آلية العالم أعقد بكثير من أن تفهمها بساطة البشر. ■

أضيق وتمرد بداخله وكلمه الرب في حلم: «ستعيش وتموت في هذا السجن لكي يكون يوسع رجل أعرفه أن يراك عدداً بعينه من المرات فلا ينمساك ويضع شخصك وزمك في قصيدة لها مكانها للعهد ببقية في نظام الكون. أنت ثمانى الأسر، لكنك ستكون منحت كلمة للقصيدة. وفي الحلم، اله الرب بهيمية الحيوان للصواب ففهم الحيوان هذه الأساليب وتقبل قدره، لكن، عندما استيقظ، لم يكن بداخله سوى إزعاج منهم، سوى جهل يأسل، ذلك أن آلية

ف من عتمة الفجر إلى عتمة الغروب، في السنوات الأخيرة من القرن الثاني عشر، كان هناك عهد يرى بعض الألواح الخشبية، وبعض القضيبان الحديدية الراسية، ورجالا ونساء تغيرت سمحتهم وسحتتهن، وجداراً، وربما ميزاباً حجرياً مليئاً بأوراق شجر جافة. ولم يعرف وما كان يوسعه أن يعرف أنه كان قراءاً إلى الحب وإلى القسوة وإلى اللذة العنيفة المائلة في تمزيق الأشياء إرباً وإلى الريح التي تحمل رائحة أحد الغزلان، لكن شيئاً ما



ليل العود الأبدى

(إلى سيلينا بوليتش)

شعر: خ. ل. لبورخيس

وستجد جيوش قوية وسيلة لهلاكها
(ديفيد هيم من أدبرة قال الشيء نفسه)

لا أعرف ما إذا كنا سنعاود الظهور في دورة ثانية،
كما تفقد أرقام كسر دائر؛
لكني أعرف أن دورانا فيثاغوريا مبهما
يقذف بى ليلة بعد ليلة إلى مكان ما من العالم

فى ضواحي العالم. بقعة ناتية
قد تكون فى الشمال أو فى الجنوب أو فى الغرب،
لكن لها دائما سوراً سماوياً من الطوب اللبن،
وشجرة تين ظليلة، ودرج ملذات.

هاهى ذى بينوس آيرس. الزمن الذى يجلب للرجال
الحب أو الذهب، لا يترك لى الآن

ف كانوا يعرفون ذلك، تلاميذ فيثاغورس
المتقنون حماساً؛

أن النجوم والبشر يعودون دورياً؛
أن الذرات المحتومة ستعيد إلى الوجود
أفروديت الذهبية للمحاحة، وأهل طيبة، وساحات
الأجورا.

فى العهود القادمة، سيجثم السنثور
بالحافر الصلب، غير المشقوق، على صدر اللايث؛
وعندما تستحيل روما إلى تراب، سيرتفع نحيب
المينوتور فى الليل اللانهاى لقصره المذتن.

ستعود كل ليلة أرقى بالتفاصيل الدقيقة.
واليد التى تكتب هذا ستولد من جديد من البطن
نفسه؛

سوى هذه الوردة الذائبة، هذه الزخرفرة المشجرة
الفارغة

من شوارع بأسماء من الماضى تعاود الظهور.

ويطفئ من دمي : لا هريذا، كابريرا، سوايز،
سواريث...

أسماء تدوى فيها نوبات مسحيان

(كانت من قبل خفية)،

الجمهوريات، والفرسان، والصباحات،

الانتصارات المجيدة، الجنود القتلى.

ميادين خرية فى الليل ليس بها أحد
هى الباحات الرحبة لقصر متهدم

والشوارع الاجماعية التى تخلق المكان

هى ممرات للخروج من الخوف المبهم والحلم.

هاهوذا يعود الليل المقعر الذى حل لغزه

أناكساجوراس؛

وفى لحمى البشرى تظل الأبدية تعاود الظهور،

ونكرى - أم مشروع ؟ - قصيدة لاتنقطع:

«كانوا يعرفون ذلك، تلاميذ فيثاغورس المتقدون

حماسا ...» ■

إشارات (إيضاحات للمترجم):

طيبة : عاصمة بويوشيا التى تحدثت عنها أسطورة أوليب.

الاجورا : الساحة العامة فى المدينة الإغريقية القديمة.

السنثور : شعب إغريقى أسطورى من المتوحشين (نصف رجل ونصف حصان) أبانهم اللابيث.

اللابيث : شعب إغريقى أسطورى أباد السنثور وأباده هرقل.

المينوتور : وحش أسطورى (نصف ثور ونصف رجل) كان يعيش على اللحم البشرى فى

اللابيرينث بكريت إلى أن قتله ثيسيرس.

تسلسل زمنى

(بيو - بيليوجرافى)

(٢٤ أغسطس ١٨٩٩ - ١٤ يوليو ١٩٨٦)

- ١٨٩٩ ولد فى بيونوس آيرس فى ٢٤ أغسطس.
- ١٩١٤ يسافر مع أسرته إلى أوروبا. عند اندلاع الحرب، تستقر أسرة يورخيس فى سويسرا حيث يكمل خورخه لويس تعليمه الثانوى.
- ١٩١٩ - ١٩٢١ يسافر فى أنحاء أسبانيا - مايوركا، إشبيلية. مدريد. الانضمام إلى الجماعة الأدبية المتطرفة «الترايست» (رافائيل كانسينوس - أسينس جيليرمو ده توره، خيراردو دييجو إلخ). ونشرت قصيدته الأولى فى مجلة جريثيا .
- ١٩٢١ يعود إلى الأرجنتين. يصدر مع أصدقائه (جورثالث لاوثا، نورأ لانسه، فرانثيسكو بينيسيرى إلخ). مجلة «الجدارية» يريهما التى كانت تلصق فى شكل البوستر [المصنعات] على أسوار وجدران المدينة.
- ١٩٢٣ تسافر الأسرة مرة أخرى إلى أوروبا. إصدار أول ديوان شعر له فى الوطن: وهج بيونوس آيرس.
- ١٩٢٤ يشارك بكتابات فى مجلتى «هروا» و«مارتن فييرو» المجلتين الأدبيتين الهامتين فى ذلك الوقت.
- ١٩٢٥ ظهر ديوانه الثانى، القمر المقابل.
- وكتابه الأول من المقالات أبحاث.
- ١٩٢٦ مجموعة أخرى من المقالات: مدى أملى.
- ١٩٢٨ لغة الأرجنتينيين، مقالات.
- ١٩٢٩ كوايدينوسان مارتين، ديوانه الشعرى الثالث.
- ١٩٣٠ إيباريسكو كارييجو، مقال مكتوب تكريما لهذا الشاعر . من بيونوس آيرس، بالإضافة إلى قطع أدبية أخرى.
- ١٩٣١ يلتقى بأدولفو كاساريس، الذى سيتعاون معه فى مشاريع أدبية عديدة خلال العقود الأربعة التالية.
- ١٩٣٢ مناقشة، مقالات ونقد سينمائى.
- ١٩٣٣ يبدأ تحرير الملحق الأدبى لجريدة كروتিকা التى تصدر
- فى بيونوس آيرس، ويساهم فيه بصورة القلمية الأولى.
- ١٩٣٥ التاريخ العام للعار، مجموعة من محاولاته التجريبية الأولى لكتابة القصة النثرية.
- ١٩٣٦ تاريخ الأدبية، مقالات.
- ١٩٣٧ يُعين فى وظيفة مساعد أمين مكتبة فى مكتبة صغيرة تابعة للبلدية فى بيونوس آيرس.
- ١٩٣٨ وفاة والده. خلال موسم عيد الميلاد «الكريسماس» يصاب بجرح فى رأسه ويعدوى تالية تكاد تكلفه حياته.
- ١٩٤١ حديقة الطرق المتشعبة، مجموعة من قصص القصيرة.
- ١٩٤٤ قصص، أشهر مجموعة قصصية له.
- ١٩٤٦ لأسباب سياسية بحث، يُعفى من منصبه كأمين مكتبة البلدية.
- ١٩٤٩ الألف، مجموعة من قصصه المكتوبة خلال السنوات الخمس السابقة.
- ١٩٥٢ أبحاث أخرى، أهم مجموعة مقالات له.

١٩٥٣ نشر المجلد الأول من الأعمال الكاملة لبورخيس في بيونوس آيرس.

١٩٥٤ ظهر أول كتاب في النقد الأدبي مخصص بالكامل لأعماله وتأليفها: بورخيس والجيل الجديد بقلم: أدولفو بريتو.

١٩٥٥ مع الإطاحة بالنظام البيروني، يعين بورخيس مديراً للمكتبة الوطنية ببيونوس آيرس. في الوقت نفسه يجهله أرباب العمى الذي أصيب به عاجزاً عن أن يقرأ أو يكتب كسابق عهده.

١٩٥٦ يعين أستاذاً للادب الإنجليزي والأمريكي الشمالي بجامعة بيونوس آيرس.

١٩٥٨ - ١٩٥٩ فترة هبوط في الإنتاج الأدبي، تتسم بالعودة إلى نظم الشعر وتكريس أشكال نثرية قصيرة للغاية.

١٩٦٠ الخالق، مجموعة من الأشعار ومن القطع النثرية القصيرة جداً.

١٩٦١ منتخبات شخصية، مختارات لبورخيس من نثره وشعره للفضلين. يتقاسم مع صامويل بيكيت جائزة الناشرين الدوليين وقيمتها ١٠.٠٠٠ دولار. وفي الخريف يسافر مع أمه متوجهاً إلى جامعة تكساس تلبية لدعوة ليحاضر عن الأدب الأرجنتيني.

١٩٦٢ محاضرات في جامعات شرقى الولايات المتحدة. يعود إلى بيونوس آيرس وإلى الجامعة حيث يقدم مجموعة محاضرات عن اللغة الإنجليزية القديمة. أول كتاب يطبع ينشر له بالإنجليزية، ومجموعة مختارة من بعض أفضل كتاباته النثرية، وقصص.

١٩٦٣ يسافر لجولة قصيرة في أوروبا (ألمانيا، وسويسرا، وفرنسا) وإنجلترا حيث يحاضر حول موضوعات أدبية إنجليزية وألمانية وأمريكية. وفي وقت لاحق يسافر إلى كولومبيا ليحاضر ويتسلم شهادة فخرية من جامعة لوس أنديس.

١٩٦٤ في باريس تخصص ليرن عدداً خاصاً من ٥٣٨ صفحة لبورخيس وإنتاجه. ظهور: أعمال شعرية (١٩٦٣ - ١٩٦٤)، مجموعة تضم أحدث أشعاره.

١٩٦٧ يتزوج من إلسا أستيتيه ده ميلان. يسافر متوجهاً إلى جامعة هارفارد ليلقي سلسلة من المحاضرات خلال الفصل الدراسي الخريفي.

١٩٦٩ مديح للظلم، شعر، ونثر، والآخر، الذات، شعر.

١٩٧٠ تقرير يروى، مجموعة جديدة من القصص القصيرة. ينتهي زواجه الذي دام ثلاث سنوات بالطلاق.

١٩٧١ يختار عضواً فخرياً بالأكاديمية الأمريكية للفنون والآداب والمعهد القومي للفنون والآداب. تمنحه جامعة كولومبيا وجامعة أكسفورد شهادتين فخريتين.

١٩٧٢ ذهب النور، شعر ونثر.

١٩٧٣ مع عودة خوان دو مييجو بيرون إلى الأرجنتين لتولى رئاسة البلاد، يستقيل بورخيس من منصبه كمدير للمكتبة الوطنية.

١٩٧٤ نشر الأعمال الكاملة التي تقع في ١٦٦١ صفحة، وتشمل ثمانية مجلدات من الشعر (تضم أربعة منها قطعاً نثرية قصيرة)، وخمس مجموعات

من المقالات، وثلاثة مجلدات من القصص القصيرة.

١٩٧٥ الوردة الغامضة، شعر، وكتاب الزمل، قصص قصيرة، ومقدماته، مجموعة من المقدمات المكتوبة لكتب مؤلفين آخرين.

١٩٧٦ يقوم بتدريس مجموعتين من المقررات الدراسية عن الأدب الأرجنتيني خلال الفصل الدراسي الشتوي بجامعة ولاية ميتشيغان ويقدم مجموعة من خمس محاضرات باللغة الإنجليزية. العملة الحديدية، شعر ونثر.

١٩٧٧ تاريخ الليل، شعر.

١٩٧٨ أسفار واسعة في أنحاء أوروبا، وأفريقيا، والشرق.

١٩٧٩ أعمال كاملة بالاشتراك، ومجموعة من ثلاثة عشر كتاباً مؤلفة بالاشتراك مع مؤلفين آخرين بين ١٩٤٢ و ١٩٧٨.

١٩٨٠ يتقاسم مع الشاعر خيراردو نيجير جائزة شيربانتييس الأدبية الأسبانية.

١٩٨١ تسع مقالات دائنية، مقالات.

١٩٨٢ يسافر إلى الولايات المتحدة وأوروبا.

١٩٨٣ يمنح وسام جوقة الشرف الفرنسي.

١٩٨٤ أطلس، مجموعة من النصوص القصيرة لبورخيس تصعب صوراً فوتوغرافية لتقطتها رفيقته ماريا كوداما خلال أسفارهما.

١٩٨٥ المتأمرون، شعر ونثر. في نهاية السنة يغادر بيونوس آيرس مع ماريا كوداما من أجل إقامة غير مصددة في أوروبا.

١٩٨٦ في أبريل يتزوج من ماريا كوداما في جنيف، سويسرا. يموت في ١٤ يونيو في تلك المدينة نفسها. ■

تنويه حول موضوع

هل بريطانيا مجتمع عنصري؟

جاءنا من الأستاذ على عوض الله كرار ما يفيد أن موضوع «هل بريطانيا مجتمع عنصري؟» قد سبق نشره في مجلة «الشرق الأوسط» (العدد ٣٩٠ - ١٩٩٣/١٢/١٥). وقد تفضل بإرفاق صورة من النص المنشور قبل أن تنشره «القاهرة» في عددها الأخير (١٣٦ - ١٩٩٤/٣/١٥).

ونحن إذ نشكر الأستاذ كرار على ملاحظته، نلفت النظر إلى أن الأستاذ صلاح هاشم كاتب الموضوع المذكور قد كتبه خصيصاً لمجلة «القاهرة» وأنه لم يتصل بنا مطلقاً قبل أو بعد نشره في مجلة أخرى لم نطلع عليها.

وبهذه المناسبة نناشد السادة الكتاب ألا ينشروا المادة المقدمة إلى «القاهرة» في مكان آخر إلا بعد إخطارنا بذلك. وسوف تقاطع المجلة كل كاتب لا يحترم هذه القاعدة.

التحرير

تصحيح

سقط سهواً من مقالة «عنصرية الولايات المتحدة في تصاعده» اسم الكاتب «ديفيد ديبويس» الذي أشرنا إليه في مقدمة ملف العدد الماضي دون ذكر اسمه مع المقال. أما الأستاذ مدحت ميخائيل فهو مترجم المقال.

الحرية

١٥٨ لا حرية للمبدع ، إلا مع وجود سلطة رابعة حقيقية.
البشر بن سلامة . چانك بيرك مفكر سياسي،
إعداد: بثينة رشدي . الأعشاب والعطارة
والخرافات، شوقي عبد الحكيم . مشروع
المنظمة وازدواجية الفكر والسياسة، عصام الزمريني .

الإمام وجود سلطة رابعة حقيقية لا حرية للمبدع

ما، وطورا ريبية ضرب من الجحد وأخرى ريبية الحرية عندما تلتقي بحرية الآخر. ويعني آخر يكون الإبداع قد التقي عند ذلك بعالم غير عالم قد يوفر له الظروف التي بها يشتد عوده وفيها يبلغ كماله ويقضها ويشيع كما لم يكن يحسب لذلك حسابا، وقد يسد في وجهه كل الأبواب، فينحسر ويصغيه شيء من الإشتاء إلى حين.

إنني سأحدث انطلاقا من هذا الضرب من الإبداع ضاريا حصفيا عن كل أنواع الإبداع التي يطلب من ورائها شيء من السلطة أو ذرة من الجحد أو حبة ربح من ربح إثبات الحرية. إذ الإبداع حر من تلقاء نفسه أو لا يكون. ولكن درجاته وأصنافه وأنماطه قد تكشف من أول وهلة عن مدى قربه من جوهره أو بعده عنه وقد تُبرز احتضانه التام للفقرة الخلاقة أو تنصله منها انسباقا إلى دواعي الصناعة والتزييف والأيديولوجيا.

غير أن موضوعنا لا يتناول الحديث عن الإبداع بل عن هذا العالم الذي يلتقي به إما ليبرزه للناس ويكمل فصولا من أشواط وجوده ويعمل على أن يجعله مؤثرا فعلا وإما ليقتل به وقتيا في اتهامات للشيئان ويحسبه إلى حين في قسم من أقسام البهتان.

هذا العالم الذي يحس بهاجة إلى الإبداع ويتفاعل معه كآرامه أو منساقا هو الذي بقي إلى يومنا هذا غامضا في جل الأذهان حتى أذهان المبدعين في المتلذذ للعادة الإبداعية لأن المبدعين في الواقع غير مطالبين بفهمه وربما غير قادرين على فهم اللائحة المعلقة إلا إذا قرأوا على الانتقال فعلا من مرتبة قلاع الإبداع وأسسها وأبراجه إلى مرتبة هذا العالم الذي يتفاعل مع الإبداع والمبدعين إن سلما أو إيجابا، هو متشابك الأطراف غامض المنحى محمل باللبس لأنه تتنازع فيه ضرب من السلطة (السلطة السياسية لا ضرب منها ولكنه أجمعها) وتعمل فيه عوامل من التثيرات مستغلفة وتتنازع عناصر من النفوذ الاجتماعي فعالة. فالسلطة مهما كانت من شأنها أن تقرر وترتب شؤون الناس وتمك، بينما عناصر التأثير هي تلك التي لها نوع من العلانية الاجتماعية التي في صلبها يمكن لشخص أو مجموعة من الأشخاص تغيير سلوك غيره من الأشخاص أو المجموعات،

أما عوامل النفوذ الاجتماعي فهي الروابط التي في صلبها يتوصل إلى تغيير سلوك الآخر بواسطة ضروب الجزاء القدرة على تسليطها عليه سواء بالحرمان أو العقوبة. ولكن الذي يبرز واضحا جليا ضمن هذا العالم الذي يتفاعل مع الإبداع ويقاسمه هو في أغلب الأحيان جهاز الدولة والأحزاب والرأي العام ومجموعات الضغط وهي كلها منظمة بقرا لها حساب وتغل الحركة السياسية التي لها تأثير أكيد على الإبداع والمبدعين لأن هناك في صلب عناصر هذه الحركة السياسية ذرة من النفوذ الثقافي الذي يهدف أن يجد غسمنها مكانا تارة مرموقا وأخرى باهتا.

إن هذه الذرة من النفوذ الثقافي متدللة في عناصر الحركة السياسية وهي جزء من هذه القوى الخارجية بالنسبة إلى الحركة السياسية ولكنها قائمة بذاتها وتأثيرها لا يمكن بأية حال إحصاءه وهي بالضبط ما يسمى بالنظام الثقافي.

إن النظام الثقافي كما يعمده علماء السياسة يركز على عناصر أربعة هي التصورات والتمثلات والمثل والمعايير وناظرة التعبير، والتصورات والتمثلات هي مجموعة المفاهيم والصور التي بواسطتها يؤهل الأفراد والمجموعات الكلية الاجتماعية التي يعملون ضمنها على فهم أوضاعهم الخاصة ومكاناتهم الذاتية ويحرصون على بناء إستراتيجيات الفعل لديهم، وهذه التصورات تكون عقلية وكذلك عقلية وترجع إلى كل ما يهم الرأي العام في هذا الباب.

أما المثل فهي راجعة إلى هذه التي يكون بها للفعل غاية، هي من قبيل القيمة وتعتبر عن ضرب من الرؤية تتعلق بالإنسان الاجتماعي وتكون نوعا من تركيز للمستقبل، وبهذه الصورة يمكن أن تكون بمثابة المرشد في باب تقييم الأوضاع المعسوسة وإعداد الإستراتيجيات.

وفيما يتعلق بالمعايير فهي من شأنها أن تضبط معايير العمل وتكون بهذه الصورة الإطار الذي فيه تندرج نظرية التقسيم وتضبط بعض ترتيبات العمل ويتم نقي البعض الآخر منها.

والعنصر الرابع الذي يرتكز عليه النظام الثقافي في صلب هذه القوى الخارجية بالنسبة للحركة السياسية هي أنظمة

فإن جوهر الإبداع يبقى للنفس الذي لا يقدر على فك لا للباحث

ولا الدارس ولا القارئ ولا القارئ المحسوف إلا من وجهة معينة لا نفى بالحاجة، ولا تم مجهودات المعقدة العديدة. هو يكمن في هذه الحفورية التي لا تعرف التفتين ولا تخضع لقواعد مسبقة بل هو من شأنه أن يقدم الكائن المبدع بكلية في هذا الذي اعتبره هو نفسه رؤيته الشخصية ونظرة الفردية المشردة للعالم ويكون الذي لا يشاطره فيه أحد وحيات المحوية على وجوده. إن الإبداع بهذه القوة وبهذه الدرجة من الصفاء يكون قد استولى كل مقومات كينونته واحتضن جل محادلات صيرورته يحوي كمال فيهه ونفسي عن كيان كل ما من شأنه أن يجرده من فضله وافضله أنه لا يراك من وراء عمله الألفي لا سلطة ولا إثبات حرية ولا مجد، ولكن الإبداع بهذه الصورة لا يقف عند مشيئة المبدع بل يتجاوزها ويصير في عما رضيه له صاحبه ويجبره على أن يلتقي بمفاهيم خارجة عنه هي تارة سلبية سلطة

* وزير الثقافة السابق في تونس

التعبير وهي في الواقع تكون حاملة للعناصر السابقة ولكنها تظهر وكأنها قائمة بذاتها وهي في الواقع مدار الصراعات الحقيقية ورواياتها..

من هنا يتبين أن الإبداع مندرج ضمن هذا النظام الثقافي ولا يمكن له أن يستقيم ويكرم بدوره على أحسن وجه ويبرز كأشده ما يكون إلا ضمن هذا النظام الذي يجب أن يكون قائماً بالذات في صلب القوى التي تتفاعل داخل الحركة السياسية ولو كانت تعد من القوى الخارجية بالنسبة إليها.

والانقباض الكبير الذي سيطر منذ القدم على الأتباع قبل بروز الأنظمة الديمقراطية يمثل في طموح أهل الحكمة والفلاسفة والفكر والأب في المشاركة في للحركة السياسية وفرض ما يعتبرونه الأسلم والأفضل للمجتمع. وقرت عن هذا الانقباض حالات ثلاث. فإما أن يكون الفلاسفة على السياسة هم أنفسهم وأعين بوجوب النظام الثقافي وأهميته اعتقاداً منهم بأنه من شأنه أن يحفظ توازن المجتمع ويقلل من العثرات فيكون الأتباع الثقافي ويكون التسامح وإحلال الحرية التي يجد فيها البذع كمال ازدهار وتقلع. وإما أن يكون الفلاسفة على السياسة غير وأعين بالظاهرة الثقافية بل يعتبرونها تزيهاً أو منفضاً للحكم بأعماش للشعب والفوضى في الحالات القصوى فيكون سوء التشاؤم والعنت والمصاعب للظرفين. ورغم هذا لم يكن ذلك مانعاً للإبداع. وإما أن يدعي للبذع عندما تستع الظروف إلى تقلد مهام سياسية فيخطر أحب أم كره إلى الخلق عن النظام الثقافي الذي كان ينتمي إليه والانغماس بكيته في اللعبة السياسية بتقمصها وإثباتها البهيمية عن التصور الثقافي بتصوراته ومفاهيمه وتمشياته لا يمكن له أن ينجح في الميدان السياسي إلا إذا اندمج في الحركة السياسية وأخذ بعين الاعتبار ألياتها ومقتضياتها.

أما في البلدان الغربية التي بدأت تمارس الديمقراطية كشكل من أشكال الحكم فليسوا وعد بأن ليس هناك في العالم إلا قوتان: السيف والفكر ويطول لمدة يتقلب الفكر على السيف (تالينزين). وأنه لا تظهر الكتابة في مكان ليست فيه بذرة الدولة (إيغني مسكروفس). وأصبح من

للتعارف أنه لا يكون التوازن في دولة ما إلا بوجود وخيفتين: «الوظيفة السياسية والوظيفة الفكرية، والشكك و«خليفة فكرية ورجل الحكم و«وظيفة سياسية وهذا التحليل يستبين لنا خطه وهو السبب في أن كثيراً من المثقفين في الغرب لا يريدون سلطة ثقافية مستقرة. لأن الوظيفة السياسية في اعتبارهم مجال كهنوتي والوظيفة الفكرية حال سياسية. ويشرح عن ذلك بالطبع طموح الأيديولوجيين إلى الاستيلاء على الحكم لتطبيق أفكارهم ولو بالقوة والتشكك للمبادئ التي كانوا ينادون بها وربما قصصاً بحريتهم في سبيلها. وما وقع في العسكر الاشتراكي إلا دليل على وجود هذا الانقباض في الأتباع. ولعلنا أنهم على صواب. وما زالت الأفكار تتكرر عند أولئك الذين لم يتسخطوا بما يفرغونه الواقع ولكن الشعوب والأفراد هي التي تنفع الشئ غالباً.

وعلى كل فإن البلدان الديمقراطية ما زالت تتصور بدرجة اسلم وأبعد عن كل أيديولوجيا أنه لا يمكن أن يكون حكم في دولة تعمل مؤسساتها ونظمها بصورة طبيعية بدون هذين الوجهين المتقابلين كما الناس كل واحد قسمته ولا أحد يمتلكها كلها وفي الآن نفسه. وأصبح الشكك هو الراسطة المرموقة بين الماك والمحكم. وهو الذي يقبل إلى الآخرين ما يكره الآخرون. دأى أنه قيل كل شيء هو رجل الاتصال. فعلاقته هي أساسا بالناس قبل أن تكون مرتبطة بالأشياء والمفاهيم. وقال أحد كتاب الغرب: «إن رجال الفكر وأغنى أولئك الذين يفكرون ولا أعني حائلتي التسلسلية والمضمرين وبطيفي الفكر للتكسب في هم تراجعاً الفكرة في سديم المبدأ... وسواء كانوا علماء أو فلاسفة أو نقاد أو شعراء فإن مهنتهم الخالصة تتمثل في ضبط الحقيقة التي لا تحصى من طريق الصيغ والقوانين والتأليف وروايتهم تصنع الحقيقة عن نفسها وتتطلب وتتنامى ومنهم يتبع الفكر لأنظم ليصمم ويقود ما يعتقد الناس وما يحدث من أحداث.

إن النظام الثقافي في هذه البلدان كان إلى وقت قريب مثلاً في الصحافة ولهذا سميت السلطة الرابعة. ولقد لعبت الصحافة منذ ظهورها في البلدان الديمقراطية دوراً كبيراً سواء كانت صحفياً الرأي أو

الأخبار أو صحافة مقصقة وكانت الحرية التي تتمتع بها هي جماع الحريات (حرية الرأي والمعتقد والاعتراض والرد والنفذ). فكانت بحق السلطة الرابعة باتم معنى الكلمة. ولكن عندما أصبحت الصحافة مركزية على الإعلام الكبير معززة عن طبيعتها الأولى وهي صحافة الرأي بالأساس تحولت في دورها الأصلي الذي يؤملها لتكون السلطة الرابعة وأصبحت متخفية في مشاكل عديدة وأهمها حرية إذ هي باتت «تتزوج بين حرية الفرد وحرية المؤسسة». فهي إذ استقلت تجاه قوة المال أرمزت في أحضان القوة الماسية وإن انسالت إلى قانون الرسالة الإخبارية تكبت بحسب ما يميل عليها هذا القانون أما إذا حاولت الهرب من كل الضغوطات أرمقتها التكاليف فإما الرجوع إلى الجادة ولما للوث.

وتتج من كل هذا أنها بعد أن كانت موة للنظام الثقافي تعبر عن كل ما يرمز إليه مهنية كل الطريف ليقبى الإبداع حراً ويصعد كل مثالي هذا النظام الثقافي بتصوراته وفيه بمعاريه أصبحت لا تقوم بذلك الدور الأولى مما أدى بوزير الثقافة والتربية الفرنسي جاك لاث إلى أن يصرح قائلاً: «إن ما يخضع له النظام الديمقراطي من قلة التوازن قد اختل، ويعني بذلك أن الصحافة وإن بقيت تقوم بدورها الإعلامي قد دخلت في حالات عديدة عن القيام بدورها كسلطة رابعة. ولقد قرأنا جدلاً كبيراً في صحف الغرب عن هذا الانحراف بعد ما وقع في رومانيا عند الإطاحة بالنظام الشيوعي وبعد حرب الخليج.

ولئن كانت الصحافة بحكم هذه التحولات من تقدم تقني بتكاليف الباهظة ومن سيطرة الإشهار قد تحولت عن الدور الذي كانت تقوم به في الأول كسلطة قائمة ذات حرية مستقلة عن كل السلطة الأخرى (كان يكتب فيها الفلاسفة والكتاب الكبار) أصبحت تراقب من قوى مختلفة متنوعة في نفسها لا يقبل عليها. ويحكم أن هذه القوى في البلدان الديمقراطية هي تارة سياسية وأخرى اقتصادية أو دينية وغير ذلك من مجموعات الضغط والروبوت فإن سلطتها حتى على الدولة لا تقضي على أحد. وبهذه الصورة تصبح الصحافة متحركة في الدولة ومن هنا جاء اختلال التوازن بين السلطات

مفكرا سياسيا جاء يترك

إعداد : بنية رشدي

يبتعد شيئا فشيئا عن جعل السلطة الرابعة الحقيقية للمثقلة في النظام الثقافي تقوم بدورها على أحسن وجه.

ما العمل إذن؟ إن علماء السياسة يعرفون أن ليس هناك سلطة حقيقية إلا في إطار مؤسساتي وبالأما أن النظام الثقافي الذي هو في الواقع السلطة الرابعة لم يجد مكانه بين السلط الثلاث وبقى تتجاهل قوى مختلفة خفية تارة وبأرة تارة أخرى فإنه لا مفا من التفكير في إحداث مجلس ثقافي ينص عليه في الدستور ويكون بمثابة السلطة الرابعة التي تمثل النظام الثقافي بصلاحيات مضبوطة ولي استقلالية تامة عن جميع السلط ومن كل مجموعات الضنط

إن المجلس الثقافي بهذه الصورة يكون دوره هو إيجاد التوازن بين السلط الأخرى والذة خدمة للصالح العام وجنب الدولة العثرات وتبنيها إلى الشفراء وذلك بلفت النظر لإنارة الرأي العام.

ولكن ممن يتكون المجلس الثقافي؟ وهل يمكن أن يكون في منى عن الضبوط والمناولات.

إن للمجتمعات المتحضرة المعصرية أصبحت لا تستغنى عن ظاهرة صحبة أصبح لها شيئا فشيئا تأثير على المجتمع وهو وجود الجمعيات الثقافية وأمنائها العديدة الفكرية والأدبية والفنية والطبية والصحافية والمنشلة بحقوق الإنسان وغير ذلك. وهذه الجمعيات تمثل في مجموعها النظام الثقافي للمجتمع وتتركب هيئاتها من أبرز الشخصيات التي يعرفها الرأي العام في مجال من مجالات الثقافة ويطمن إليها لثباتها وخدمتها للصالح العام والعمل على تجنب المجتمع الزلاقي، الذين من المعقول أن يكون لهذه الجمعيات التي أقرها للمجتمع كخبة واعية تمثيل في أعلى مستوى؛ ثم ليس من المعلى أن تتنخب هيئاتها في جلسة عامة كدرجة أولى قائمة مضاعفة مرتين أو ثلاثا لتعرض فيما بعد على الشعب لانتخاب مجلسه الثقافي؟

قد يظن البعض أن هذا من أحلام اللقنين، ولكن ألم يحلم للثقوف منذ القدم بأسور كانت تعد غمريا من الخيال، ثم تحققت فيما بعد؟

في النظام الديموقراطي، وما أتته سلطة غير دستورية لا تعطى للمواطن إلا ضمانا لا يلي بالحاجة وما أن رقابتها هي مراقبة اجتماعية لا تخضع إلا إلى القيم المتعارفة ويقدم بها تحت طع للفساد للجماعة المختصة التي لاتعمل إلا لصالحها فإن المؤسسة أصبحت في طريق مسدود. وحل انتقاد الجميع، لهذا لم يعد مجالا لاعتبار الصحافة سلطة رابعة هي ملا اصحاب النظام الثقافي والمثسين إليه. بل إن القوم ذهبوا إلى التأكيد بأن الإعلام أصبح هو السلطة الرابعة (جريدة لوموند 31 أوت 1992). إذ كل شيء يجهل من الإعلام سلاحا شبه مطلق نظرا إلى أن حكم الناس والتصرف في أمورهم أصبح مفعلا وأن المؤسسة البرلمانية تنحسر أمامها وتهللت السلطات التنفيذية ووضع كل تأثير محل شك سواء كان سياسيا أو إداريا.

ولهذا فإن كل دولة في حاجة إلى إحكام قبضتها على القوة الإعلامية وهي وسيلة للحكم أساسية في كل أمة معصرية. وكل المسورين في البلدان الديموقراطية صرفوا جهدهم اليوم لإيجاد أحسن طريقة لمراقبة السلطة الرابعة والتدخل فيها والسلطة الرابعة ليست الصمالة بل هي الإعلام.

قد يذع البعض إلى أنني ابتعدت عن موضوعنا المطلق بحرية الإبداع في الوطن المعصري. ولكن رأينا كيف أن البلدان الديموقراطية التي تهدر في الظاهر فاسمة المجال للإبداع أكثر من غيرها تشكر من تحويل السلطة الرابعة عن وجهتها الحقيقية وتعترف بأن هذه السلطة أصبحت للإعلام وهو ما دعا إلى تقليص دور النظام الثقافي الحقيقي الذي يثبت بإيجاد مقومات في أول هذا الكلام والذي كانت الصحافة في مراته والمثل له. وليس من العسري أن علت الأصوات في الغرب لتشكل أيضا غياب جهابذة الفكر والمثقة والشمع في مجتمعاتها والمال أن أجهزة الإعلام القوية منصرف إلى شغل الناس بالانتماءات والأحداث العرفية والتسلط على دور النشر لتكثيف مصادراتها وخدمة أغراضها وإشاعة الإنتاج الذي يتماشى مع غاياتها. فإذا كانت البلدان الغربية هذه حالها وإذا كانت البلدان العربية بصدد تقليد الغرب والسطل على أسباب قوته للادية والإعلامية فإن النتيجة الحتمية هي أن العالم بأكمله

قا إن حرب الخليج كانت مسرحية تجريبية للفن الاستراتيجي الأمريكية لامتحان أهدافها بعيدة المدى، هكذا قال المستشرق الفرنسي المعروف جاك بيرك في سياق تصريحات أدلى بها إلى الصحفيين الأجانب بفرنسا.

وتحدث عن النظام العالمي الذي يفرسه الغرب اليوم في أركان الأرض كافة على حساب الشعب ورو سبب التدخل إلى فشل بعض الأنظمة في أوروبا.

وأضاف أن هناك خطوة قصيرة لا يستطيع أي مستشرق أن يخطوها وهي أن كل أمة يجب أن تنظر إلى نفسها بعين الآخرين كي تتطور وتنهض.

ولد جاك بيرك بالجزائر في ٤ يناير عام ١٩١٠ وأنه حصل على ثلاث جوائز منها للجائزة الثانية في مسابقة فرنسا العامة للآداب والفنون عام ١٩٣٦. مما جعله يتجه إلى الدراسات الأدبية ويعد حصوله على

لنسانس الآداب في الجزائر، قام بتحضير الأجراسيون في الآداب من عام ١٩٢٠ حتى عام ١٩٣٢. لكن منزعته الأفريقية جعلته يتركه لدراسته بالسوربون ويوجه إلى دراسة اللغة العربية في منطقة «هندا» بالجزائر. ثم عمل مفتشاً مديناً في المغرب بين عامي ١٩٣٤ و ١٩٣٥ مما ساعده على ممارسة اللغة العربية واكتساب الخبرة بالبشر جعله يعمق معرفته في مجال التشريع الإسلامي. ومنذ عام ١٩٤٤ وحتى عام ١٩٤٧ اقترح بعض الإصلاحات الزراعية فثار غضب الحكومة في البلاد وتم نفيه من منطقة ثانية في فترة ما بين عام ١٩٤٧ حتى ١٩٥٣ حيث درس علم السمالات البشرية وقدم بحثاً علمياً طويلاً تحت عنوان «البنيات الاجتماعية في أقصى شمال الأطلس» ونشرت مرتين، وكان عدم استقرار حكومة الوصاية الفرنسية في الجزائر سبباً لتتركه البلاد والرجوع إلى مصر. يعمل خبيراً لمنظمة اليونسكو واستكمل دراسته في الإسلام والعلم الاجتماعي. المعروف أن جاك بيرك تأثر طوال حياته بمدرسة الصرايات الفرنسية وعلى رأسها «مارك بلوج» و«فرناند بروديل» و«لوسيان فيغور» و«لوسيس ماسينيون» كما عمل بالقسم لسانس بمدرسة الدراسات العليا. ثم بـ «كولاج دي فرانس» حيث ظل يدرس تاريخ الإسلام المعاصر بها ما يقرب من ربع القرن. ومنذ منتصف الخمسينيات وحتى اليوم يدرس ويبحث في الخارج في إطار منظمة اليونسكو والجامعات الأممية لعدة دول في العالم كإثا.

ولجاك بيرك علاقات متنوعة بالمثقفين ورجال السياسة العرب أينما جيل الاستقلال.

كما نشر خمسة وعشرين دراسة في التاريخ الاجتماعي للإسلام منها على سبيل المثال وليس الحصر، دراسة تحت عنوان حرب الأمس والغد (دار نشر لوسيو - الطبعة الثالثة عام ١٩٦٠) ودخل للمغرب (دار نشر جاليمار عام ١٩٧٨) وإسلام كل عصر الصائم (دار نشر ستنداب عام ١٩٨٤).

ويولى جاك بيرك اهتماما كبيرا بنظام المجتمعات الإسلامية والمسألة الخطيرة المطروحة على الساحة في العالم الإسلامي وفي العلاقة بين التطور التقني والتماذج العرقية والدينية.

ويقيم جاك بيرك الآن في بلده «لورد» منذ خروجه على المعاش عام ١٩٨١ حيث ترجم مساهمات القرآن الكريم إلى اللغة الفرنسية (١٩٩١) وعن حرب الخليج الأخيرة يقول: «هجوم المراق من قبل كل دول العالم لعدوانه واعتداله على دولة الكويت. هذا الصراع كان من الممكن أن ينتهي بالهجوم إلى المنظمات الدولية والتحركات السياسية والوساطات والمسامحة المحيطة.. الخ

وللأسف لم تحدث مثل هذه الأشياء. لم يبق في بغداد أي ممثل للدول العظمى مثل الصفراء الأمريكيين والفرنسيين. لكن تمركزت القوات الأميركية والإنجليزية والفرنسية منذ الأيام الأولى للغزو في عرض الخليج. ترى، هل كل ذلك لا يعني أنهم يرغبون في تحرير الكويت بالقوة إلى الهدف لا عين كل السيل الدبلوماسية؟ ويجب بيرك لأن العراق كان من الدول غير المرغوب فيها من الغرب بصفة عامة ويبدو أن حرب الخليج تنفجر تحت استراتيجيات أمريكية ذات أهداف واسعة ومعقدة. وفي الوقت الذي كاد فيه الاتحاد السوفياتي أن يسقط أراك الينتاجيون أن يحول مسار الأسلحة والمعدات الذاهبة إلى الشرق ورمه بقوة إليستهبان بها.

وتحدث عن الوضع الداخلي بالمرق قائلا:

«إن نتائج الحرب غير إنسانية على الإطلاق بعد انتهاء العدوان، وأدى العقز العام إلى عزلة العراق ووضعه في حالة من البراس انتخاب كل المواطنين هناك والأطفال على وجه الخصوص. وكان يجب على المسؤولين عن حقوق الإنسان أن يهتفوا بهذه القضية. لكن للأسف الشديد هؤلاء كان لهم اهتمامات أخرى يحركون أويريدون تحريك وإعادة من جديد السياسة القديمة للاتصال بين الشمال والجنوب الطوائف السنية من

جهة والكرية من جهة أخرى» بين العراقيين من أصل عربي والأخرين من أصل كربي، دون الاهتمام بالأحداث الدائرة حولهم معلما بحث في تركيا وإيران دون النظر إلى نتائج أخرى.

ويعمل صندوق للتقيد الدولي على منح القروض بفوائد قد تساعد الدول الفقيرة لكن هذا مالم يحدث.

وعن الإزهاج في الجزائر ومصر قاله - أولاً: إن الوسائل الإبراهيمية في تعبير عن خيبة الأمل واليأس بصفة عامة وكل دولة ظروفها الخاصة. يوجد نماذج رائعة في البلاد التي تستحق لثناء على مقاومتها للارهاب وترسيخها للأشراكية بأريد ما اتحدث هنا عن الاشتراكية الناصرية أو بعض محاولات حزب البعث في بداية نشأته. يجب دراسة كل حالة على حدة. لكن لا أحد يستطيع إنكار أن هناك فشل. لذا هذا الفشل على ذلك لأن الدول العظمى المستعمرة كانت تجد في الدول الصغيرة غاية لذاتها تريد الاستيلاء عليها فقط دون الاهتمام بالجانب الاجتماعي والاقتصادي والثقافي.

بحول الخصائص المشتركة للنظام العالمي الجديد الذي تنهأ الغرب على جاك بيرك قائلا إنه كان هدف كل الحكومات الغربية هو تدعيم وتقوية سلطتها. وكان ذلك يبيع القوى العظمى القديمة للسيطرة والتي كانت تعمل على ألا تحكم بشكل مباشر. فهي تهتم أكثر بمنح القروض للدول المحتاجة بفوائد عالية تصل أحياناً إلى حد «الربا» وأشار بيرك هنا إلى مايلطه صندوق النقد الدولي في الهيئات الأخرى من هذا النوع. فهي لعبة خداع. فتصل دين الجزائر مثلاً إلى ٣٧ مليار دولار. فكيف تقدم بصدك كل هذه الديون دون اللجوء إلى سياسة التخفيف التي لاتتفق مع سياساتها لئلا يهكل اجتماعي جديد للقمع وإذانة صفرية لهذا السبب تحدث جاك بيرك عن التخمس الوهمي الذي تم بين بعض القوى الناتجة عن فترة ما بعد الاستعمار وبين القادة الحاليين للعالم الإسلامي. إنز يجب ألا ندهش حينما نجد أن عددا من

والخزافيات الأعشاب والعطارة

شوقي عبد الحكيم

فاكهاس من الأعشاب والعطارة، أصبحت تقترن طرق القاهرة وجوانب ميادينها العامة، لعلاج كل شيء بقبرة قادر وكتب عليها: لمعالج التهاب الكبد، الكليتين انتظام دقات القلب، الأمعاء، البواسير، الشرج، الأسنان، سقوط الشعر، الحمل، الآم للفاصل وكل شيء، بما يذكرنا طبيعاً بشرية المواد والأسواق القديمة، والحق نفسك... قرب وجرب وشوف، عالج نفسك.

وإذا ما خلصنا من طب العطارة وشربة الشفا، والتوتريا والششم، طالعنا فيما بين زاوية وناصية شارع المفروض أنه سيهاى، رجلاً ملتصق صابغ بيكرولون يطلب الرابع والجاى بالتبرع لبناء مسجد... وزاوية ديار للأيتام، وأصبح لا يخلو اتوبيس أو قطار أو حتى مترو الأنفاق من لى وميكروفونات ومناحات الاركب النصابين والمشعوبين الذين أصبح لا رادع لهم، بكرفياتهم التى استحوطت إلى أسلحة وحق مفكسب أو مكسنب فى أيهم، عجزت الدولة بكامل

من الوطنية والقومية فى شمال أفريقيا دون الالتفات إلى أن هناك حركة وطنية للتحرير كان يجب عليها أن تصل إلى أهدافها وأواها: - الاستقلال، فلم ننكر أعجابنا بقوة هذه الحركة وعندما أقول «نحن» لا قصد الغربيين للمستعمرين فقط لكن أيضاً بعض المراقبين اليساريين أو الديموقراطيين الذين لا يزالون بهذه القضية، كثير من الغربيين يفتنون أن هذه المجتمعات لابد وأن تتخلق انطلاقاً مباشرة نحو للديمقراطية متخطية مرحلة الدولة - الأمة. هذا كان موقف كثير من الاشتراكيين نوى أصول فرنسية فى شمال أفريقيا فترة ما بين الحربين كانوا مخطفين وأنا أيضاً كنت مثله، ثم التفتعت بعد ذلك أن النهضة الوطنية فى إحدى الدعائم الأساسية فى هذه القضية لكنها ليست آخر اللطاف إذا كانت الأمة بمثابة مقبنة أو منطل أو أساس ضرورى لابد وأن تقوم بتطوير النواحي الاجتماعية الاقتصادية والثقافية.

وأضاف قائلا إن الأمم العربية لم تكن أمماً بمعنى الكلمة لما يربط بينها من صلات القربى فى نطاق المجتمع الإسلامى وخلق نوع من البس دفع شنه طويلاً للفلسطينيين لكن عبد الناصر كانت له طريقته الخاصة فى إدارة الأمة العربية، ومن الأخطاء التى من الممكن أن تهدم العالم اليوم أستطيع القول إن أخطاء الوحدة والسياسة الموحدة التى تفرق الثقافات فى الثقافة والسطحية لم تتفك. اعتقد أن الطريق الوحيد للمهد أمام للبشرية هو بالعكس «الاختلاف» وليس الوحدة، فيجعل الدول تنمو وتتقدم من طريق التعددية فمن ناحية لو كانت هذه التعددية ناعمة فسوف تعبر هذه الدول عن نفسها مثل الدول الأخرى بل تنظر إلى نفسها بعين الآخرين ذلك يجعلها تتميز وتتميز وتميز وتميز ناحية أخرى، سوف تتجه نحو هذه الدول وتتعرف بوجوها ويكتاها منها تماماً. لكن إذا اضططت هذه الدول وذابت فى مسود كونى واحد داخل سلسلة من قوى مبهمة وذلك ما كنا نريد أن نفعله فى أوروبا باتحاد «مستفروضه» فسوف نصل إلى طريق مسدود عقيم ومضيق. ■

الدول الإسلامية قد اتجهت لنظم وأساليب فى الحكم تراها خير وسيلة للنهوض بالبلاد بعد الفشل الذريع الذى لحق بالنظم العربية نتيجة لشدة فساد الحكم أو للنظم البيروقراطية ولم تحاول أوروبا تقديم أى حلول فعالة فى هذه المشكلة.

تاريخياً، نجد أن كل دولة لها تجاربها الخاصة بها، فترى أن خير وسيلة للخلاص هى الصودة إلى «الدين» وذلك ما يدعيه المنطريون. هكذا تبدو المشكلة لأن الدول الإسلامية قد مرت عليها مثل هذه الأزمات عدة مرات منذ نهاية القرن التاسع عشر.

ويكنى أن نقاب مصفحات التاريخ كى نرى الحركة الوهابية فى السعودية فى القرن العشرين وحركة الإخوان المسلمين فى مصر... الخ. والتى نراها تعود مرة أخرى فى مصر وفى شمال أفريقيا أو فى دول أخرى، وهى حركات دينية ليس لها جذور ولا أحد يدرى مدى نافعيتها وصلاحيتها للتطبيق. ويجب فى هذه الأحوال اللجوء إلى تحليلات اجتماعية لاهوائية. وهناك سؤال يطرح نفسه: هل ما يحدث الآن هو عبارة عن نهضة دينية حقيقية؟ فتصبح هذه ظاهرة حيوية، محورية يخشاهما الجميع يقول بغيره، لكنى أرى أنها مرحلة بسيطة وقصيرة جداً، تطلق على السطح لأهداف سياسية بحتة وسوف تستهلك فى أقرب فرصة، لا نستطيع أن نشكر أنها قادرة تماماً على تشييت المجتمع وتفرقة وأنها نجحت فى فرض سياسات معينة على المجتمعات الإسلامية، لكنها رغم كل ذلك لن تدم كثيرًا.

هل هناك علامات لنهضة دينية فى الفكر والسلوة؟ هكذا يتساءل بريك وجيب:

بلا شك هناك أشياء كثيرة تحول بين المجتمعات فى العالم الثالث وبين النهضة الفكرية والدينية فمن حق كل للتخصصين والمهتمين بهذا الموضوع أن يرفضوا هذا المعيار بهذا التحليل أيضاً.

ريداً على سؤال: هل أن أبعاد الدول - الأمة عاجز عن مواجهة القومية للصاعدة، أجاب جاك بريك قائلا إنه من الخطأ الشديد أن نهمل القضية القومية لقد تحدثنا كثيراً

مشروع النهضة وازواجية الفكر والسياسة

عصام الزهيرى

قا كان الاهتمام من قبل والقاهرة
ومن قبلها «إيداع» بضمها النهضة
والتنوير والاهتمام بالبحث عن الأدوات التي
تكفل من جديد إحياء هذا المشروع
الحضارى العظيم - كان له أكبر
الأثر في إثارة جدل واسع حول مفاهيم
النهضة كالتنوير والأصالة والمعاصرة
والديمقراطية والمجتمع المدني ... إلخ -
تمهيدا للأرضى كي تستقبل المولد العظيم
الذى أسماه الدكتور إسمايل عبد الله
بالنهضة العربية الثانية.

وبات من اللطف عليه - ضمتها - بين من
يكتبون أن ما يكتوبونه بهذا الشأن إنما هو
خليفة للمركبة للقلبة ويبحث بذوي يستهدف
استخلاص ما يمكن استخلاصه دروسا
نافعة للبدء في المشروع الجديد من هذا
النطلق رأيت أن أقدم رؤيتي حول أسباب
إجهاد مشروع النهضة الأول في إطار
البحث عن دروس للاستفادة وإيماناً بأن
البحث عن أسباب الفشل هو أول طريق
النجاح.

التاريخية الجغرافية الأمريكية. وتظهرها
الأمانية - جي إي أو. GEO. وكذا
قنوات الجي. بى. سى الأربع وجوراند
ومجلات «قلت ستريت» أو «أشاع» الصحافة
بلندن، ومعظم المجلات الكبرى للصورة في
مجتمعات ما فوق التصنيع في السويد
والدنمارك وهولندا وسويسرا وكندا والبرنسا
واليابان.

مادة طيبة مجالها الزينة للفرقة والذهن
الغيبى والقدري والهدى والوعدي، وقاسمه
للشرك هنا هو القسمة والتصنيف والحفظ
كما لاحظ أبول التاريخ ورايك علم الإثنوجرافيا
هيرويت منذ ٢٥ قرنا من الزمان، حول سبق
المصريين لكشف «باسم أى إله يسمى كل
شهر وكل يوم، وحظ من يراد في يوم كذا»
أى الأبراج الإثنى عشر وأرتباطها
بالحفظ. وهو ما يصاد العالم أجمع فيها
بعد (فالترين) أن مصر كانت على التوام
مفضل سياحيا. وأثنوجرافيا للرحالة القدماء
أمثال: سولون وهيكاتيه للملئ، وأبقراط
وبلينوس، وأسطفانوس البيزنطى،
وبلوتارخ، وأسترابون، وبيريوس الصقلى،
وأبوتاغورث والعشرات غيرهم.

لهن مجرى الإغلايين الإليكترونيين
ومعساتهم الرائدة لجمال حياتنا المعاشة
الآن وفى هذا المكان.

من هنا لاحظت خلال الثماني سنوات
التي أمضيتها في أوروبا، إكثارهم فى
الحديث عن السحر والشاقة فى مصر،
واقتيال النساء لرجالهن فى الضمايح، وعلى
الأرصفت واستشراء الخرافة والذهن
الخرالى، بل إن مهزلة مديقتنا نصر حامد
أبو زيد وتكثير زواجه أصبحت لا تخلو منها
ندوة وحديث تهكمى فى معظم قنوات
تليفزيونات الغرب والشرق بأساليب مؤسفة
جاذبة لمصر وتاريخها فى التذوير.

والخلاصة أن سئل هذه الظواهر
المريضة غالباً ما تظهر وتزدهر مع أنظمة
الحكم المتهاضفة اللبقة للقبول المعادى
للهول والافتقار والخرافة، أيا ما كانت وتحت
أى أسماء.

اليس كذلك! ■

مؤسساتها عن الحد من هذا الانزعاج للمعوق
علما لكل رأى تنمية ماوية كانت أو عتيقة.

ولكى تكتمل الصورة وانتقلنا إلى رقعة
بأسمى الصحف والمجلات والمطبوعات،
طالعتا عشرات إن لم يكن مئات من الكتب
والنشرات والكتيبات، كلها تتعرض
لخوضومات الجن والسحر وسكان تحت
الأرض والأسياح والشيابين، وأساليب
الشيطانية أو سحر المشاركة بمعنى أن
«الشبيب يلد الشبيه»، يضاف إلى هذا
بالتج، خرافات «المخاوات» أى مخاوات
الإنسى للجنبة والعكس، وهى حكايات
وصدايت وصل أمرها إلى المساكم،
وبخاصة الشرعية أو تنسب بديا فى الأف
مؤلفة من الحوادث ما بين القتل ومك
العرض والزواج والطلاق وتنشيد الأطفال،
وتصل فحشائ - للشاوات - ومسالكها
الصوفية ما بين طريقة وأخرى إلى أسماع
معظم المستشرقين وعلماء الأرة والسامية
أمثال: نولدكه، وتيودور بنفى وكتاباتهم
للموسمية فى هذا المجال، فلا شك أن عالم
اليوم الذى استحال إلى قرية إلكترونية،
يرصد ويستكشف ويصور ويسجل أمثال
هذه الظواهر المشبوهة، والتي أصبحت تجرى
عيني عينك تحت إحصار الملقنين والفتايات
التي كانت يها، نوبعا قضارية فى مواجهة
التخلف، مثل نقابة الأطباء والمحامين
والمهندسين والمدرسين).

ناهيك طبعاً عما يحدث من مهارات
خرافية عبر تجمعات ملايين البشر فى
أسواق الجمعة بأماية للبرشى أو زبالة هذه
المدنية ذات السنة عشر مليوناً - نهارة -
وأسواق ثلاثة الجيزة للبراش فى محور
وجمال وبردة - من الإبرة للصاوغ - وكذا
أسواق مشعوذى الشعبين والحيات
والأبراش والسلاسل، الرقاعية التي تحدث
عندهم باندهاش ما يمدد اندهاض، علماء
العمل الفرنسية، وسطرنهم وتمارزهم على
الشعبين وزواحف الأرض - أربط الصعراء -
من مخلوقات «على بطونها تزحف»، وتربا
تاكل وتقتات، فى سوق السيدة عائشة
والقابر المجاورة، وكلها مادة غصيبة لا
ينضبط لها معنى للمجلات والدوريات
المصورة فى الغرب مثل مجلة الدورية

مشروع النهضة الأول :

شهدت أمتنا في الفترة التي تلى مطلع القرن التاسع عشر التحرك الأول للرأي إلى الخروج من وحدة التخلف وتقسيم القديم وتجاوز كل هذا إلى النهضة العقلانية الكونية الشاملة في مختلف المجالات، وبغض النظر عن الاختلافات السياسية والأيدولوجية لقد كانت هذه الحركة نحو النهضة بكل أجنحتها ترمى إلى تجديد الحضارة العربية وفتح باب الاجتهاد من جديد.

وقد ارتسم التاريخ لهذا العصر بأسماء رواده في كل المجالات فمن العلماء وطه حسين في الأدب إلى علي عبد الرزاق في الفكر الديني إلى قاسم أمين في مجال تحرير المرأة... إلخ

وكان المناخ السياسي المساعد في الاقتران العربية إبان ذلك هو مناخ التبعية السياسية من خلال الاستعمار العسكري، وبالرغم من ذلك فقد شهد الفكر السياسي لمشروع النهضة تحركاً متوازناً بين مطالب لا تفهم، فكانت المطالبة بالاستقلال السياسي مقترناً بالديمقراطية هي الصيغة الأكثر صراحة بين مختلف التيارات، ويرتبط بهذا المطلب أمور أخرى محدودة. آنذاك - من البديهيات مثل محور الأمية وتحرير المرأة... إلخ، ويشكل هذا كله في المشروع مشروع النهضة الذي بلغ أوجه في فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية.

الاستقلال

ومشروع النهضة :

حدث بعد ذلك أن حصلت الاقطار العربية في غالبيتها على الاستقلال، وفي الوقت نفسه حدث ترلعج في مشروع النهضة العربية، فاختلفت مفاهيم المشروع مع حلول النخب الحاكمة من أبناء الوطن العربي، ومهما كانت الأسباب التي أدت لذلك ولا يتسع للمقام لذكرها فقد استملت انتباهي ظاهرة خطيرة تعرض لها المشروع خلال مرحلتيه المساعدة والهابطية وهي ما تعرض له الآن.

مشروع النهضة

وازدواجية الفكر والسياسة :

مما يتضح للمتأمل في تاريخ مشروع النهضة - وجود ازدواجية غريبة في تطور المشروع بين أهل الفكر وأهل السياسة فبينما ترافقت جهود أهل الفكر وبمثال لهم من تقدم ذكرهم وغيرهم في مختلف المجالات حتى تبلورت مفاهيم النهضة واتفصت مطالبها كان مناخ الفعل السياسي لا يثبته بما يتم على مساحة الفكر، فالأحزاب الصغيرة تابعة للقصر تتربص فرصاً للربح على السلطة وخزب الأغلبية معزول لا يقوم ولا يفكر في القيام - بأي تحرك شعبي واسع، وتراجع مطلب الديمقراطية الذي هو في الوقت نفسه مطلب مشروع النهضة على صعيد الفعل السياسي - إلى مجرد الغضب والكلمات إن لم يكن الأداء على مستوى الفعل السياسي مساوياً للاداء التتويجي على المستوى الفكري ومتواكباً معه بأي وجه من الوجوه، فلم تظهر القيادة الشعبية التي تتبنى هذه الأفكار وتكون في الوقت نفسه قادرة على تحريك الجماهير، المؤمنة بها أساساً - من أجلها.

للمرحلة الثانية :

هكذا كان الحال في المرحلة الأولى - مرحلة الصعود - وعلى الخلف كان في المرحلة الثانية - مرحلة التدهور، في هذه المرحلة كانت الأراضي العربية قد حصلت في معظمها على الاستقلال وعادت السلطة والثروة - أمينا - إلى أهلها، وودا الأمر مبشراً بميلاد جديد لمشروع النهضة الذي كان قد بدأ تدهوره بعد الحرب العالمية الثانية لأسباب لا نذكرها، ولكن ما حدث - للفرابة، كان على العكس تماماً، لقد واصل للمشروع تدهوره وملت مفاهيم أخرى كمفاهيم الأمن والتسلع والتنمية... وغيرها محل مفاهيم مشروع النهضة - وشهد للمشروع كله تراجعاً كبيراً، وبينما كان الأداء على مستوى الفعل السياسي عالياً في مجالات توزيع الثروة ومواجهة الاستعمار، تدهور الأداء الفكري إلى الضعيف وتظهر من سُموا به مثقفي السلطة، واختلفت مفاهيم النهضة من مجال

الفكر كما اختلفت قبل في مجال السياسة أو الفعل السياسي، وقد كان من أسباب هذا التراجع الفكري وأهمها بلا شك غياب الديمقراطية وتداول السلطة.

وأخلص مما سبق إلى نتيجة مهمة ومعيبة لمسير مشروع النهضة الماضي والمستقبل.

المحاور والتميزات

فكما رأينا أن السياسة تعد محورا مؤثراً من محاور النهضة، وقد أدى تظلمها من مستوى التطور الذي بلغته مفاهيم النهضة في المرحلة الأولى إلى تدهور للمشروع كله، ثم أدى تسببها في تخلف الأداء الفكري في المرحلة الثانية إلى إجهاش للمشروع كله، وولفت بذلك حائلا دون اكتمال المشروع وترويج الجهود المبذولة تحت لوائه وفي النهاية جنى ثماره الحضارية. وكان لهذه الازدواجية في مدى تطور مفاهيم النهضة لدى كل منهما الألفعل الأساسي في فشل المشروع وتراجعها.

ومن هنا فإن أي مشروع يستهدف النهضة الحضارية يتوجب عليه أن يتنبه ويعد البداية لهذه الاشتكالية وأن يركز جهوده في استكمال أدوات النهضة على مختلف المحاور منها محور الأداء السياسي للمشروع، ويحسى بكل طاقته لاستكمال هيكل البناء قبل الشروع في تكسيته، حتى لاتصبح كمن يحرق في البحر، فالجيش في تقدمه لا يستغنى عن عينة قوية وميسرة قوية وقاب قوى ولا بديل لضعف في أيها إلا الفضل والهزيمة ■



الإشارات والتنبیحات

١٦٦ مصر - الشعر - الإساءة للشعر ، محمود فرسی . سوريا - صورة

شخصية ؛ لذاكرة شعرية أخرى ، عبد العزيز موامی . لبنان - فؤاد

رفقة وبنوة الشعر ، أسعد خير الله . الإمارات - الأداء الشعري في

ديوان موت العائلة ، فتحی عبد الله . الأردن - عمان . كيف تبدو

قبل شتاء ساخن ١١٩ ، جهاد هديب . ليبيا - أوراق محمد فؤاد

شكري ، محمد ابو الاسعاد . السعودية - انجمان برجمان ،

بقلم ، مدريكو فليس . ترجمة : على نبوی عبد العزيز .

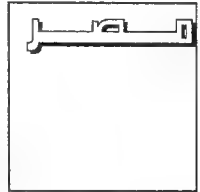
الإشارات والتنبهات

إنه مازق قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر في آن واحد، لكن الجدير بالقول هنا هو أن التحليل على قسود أحد الأشكال الشعرية لا يمكن التبدل عليه من خلال نخبة من الشعراء ضعاف الموهبة والمشكوك في شعاعيتهم، وقد تمت دعوتهم للمهرجان لأسباب لا تتعلق بالشعر في الأساس، وقد يكون الال هذه الأسباب أن المدعوين من الشعراء.... كلهم على التقريب من ... ذوى الشغل الإعلامي بصرف النظر عن منجزاتهم الشعرية وهو ما تأكد عندما خرج هؤلاء الشعراء قصائدهم داخل أو خارج المهرجان، هذا بالإضافة لأميابه أخرى كثيرة ليس ألقها ضرورة تحليل الاقمار العربية ولو بانصاف الشعراء حتى نستطيع - وبغاية التبجح - أن ندعي شرف تنظيمنا لمهرجان الشعراء العربيه.

وأنا أدع أن أدع من خيرى شلىي محنته التي تبدو مؤزلة حتى إنه أطلق سبيل من السبابة، وبإلغة يحدد عليها، ليس في هذا العدد الذي بين أيدينا فحسب، وهذه المحنة التي يريد بها الكاتب أن يثني عن شكل ما من أشكال الكتابة شعرية تقولها معه، إذ إن مخاطر قصيدة النثر المقتزمة التي تكذب للنظر المقلقة - حسب كمال أبو ديب - ليست في صاحبة الثغريات التي يمكن أن تكون شعرا عظيميا في يوم ما لأسباب تخص هذا اليوم والعاير لطبيعته التي تلتقي عن كافة قيمها وتكرارها وإبشاً لأن الشعر لا يمكن أن يتشكل بصورة تقنية قطعياً في حالة غياب مطلق كلى الخسره وأمام هذا لايمكننا السكوت على مخاطر النمذجة التي رصدها قصيدة التفعيلة والمطلق للجد الذي تسعى وراءه حتى ظلت آخر نماذجها مرانها للذهني والمدبر، ولقدت النصوص مع كل هذا روحها المنطقية نحو اللغة الاستبطانية الخلاقة وأصبحت ذات معارج لغوية يمكن إحصاها على سبيل الحصر. وعلى أية حال ليس ما لدينا من

مجلة الشعر رغم علمنا بأنه من أصحاب النظرات السميكة، ومن هنا سنمنح نفسه الحق مرة واحدة، أن نرد عليه معارفه الكساء، التي جرحنا بها كثيراً ليس لكي نجرحه بها، لكنها فقط حصاة في المياه الآسنة عله ينبيه إلى أن هناك خارطة جديدة ترسم للشعر وأن أسماء كثيرة أضيفت وأسماء حذفت وأن نسا جديداً يطرح آلية وجوده بقوة لتتجرح آلية قديمة، هذا كله يحدث بينما خيرى شلىي يخط بين طيات الكشكول الذي يحصره كل ثلاثة أشهر، ويطل علينا بالاحتاجيته القصصا، التي تحصل من السباب ما يكفى الأمة بأسرها وليس الشعراء وحدهم.

ففي مقبضه للعهد الأخير رقم جعل خيرى شلىي على قصيدة النثر - وقدم - حسب تصوره - الأتلة الدامغة على فشلها، وذلك من خلال النصوص التي ألقاها الشعراء المدعوون لمهرجان الشعر العربي الأول الذي أقامته الثقافة الجماهيرية في أكتوبر الماضي إذ إن القصائد النثرية التي أقيمت كلها تعيسة بالكسة، لم يصل حرف واحد منها إلى الجمهور، ونحن لا ندافع عن مهرجان الشعر العربي ولا عن قصيدة النثر ولا نختلف مع خيرى شلىي في ضعف مستوى القصائد التي ألقاها الشعراء بالمهرجان، إلا أننا سنختلف حتماً في الأسباب لأن الموضوعية كانت تقتضي بيان ما هو جوهرى في تجربة النص المنقود لدى الكاتب ليس كسما حملت المقدمة، بياناً بلاغياً يستند فقط في التحليل على فساد النص، بعدم وصوله إلى الجمهور، والموضوعية المفترضة هي التي يجب معها الفصل بين الشعر كجوهر مستقل وإقام كقائفة موضوعية بصرف النظر عن الأساليب الذي ينتج في إطاره وبين الشعراء كالفرد وكثوات إنسانية تحمل توجهات وأيديولوجيات متباينة قد تختلف وتلتق حولها، لأننا لو أخذنا بالأسباب التي استند إليها الكاتب ستقول

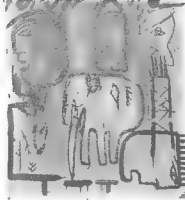


الشعر - الإساءة للشعر

إن أكبر الميقاتية في عصرنا - سيجتلف للرواى خيرى شلىي، بالآلة التي جلبته إلى مجلة الشعر ينشر على الملتح في حقيقته الأخيرة ولن نضع - نحن - اعتبارات ولا معايير كثيرة لعنفه غير المدروس ما دامت الأمة قد أصابته أساتذته وأحيته، لأنه يملك الدلائل القوية على فساده واحتقارنا، ولن يمكنه أبداً إعادة النظر في بقاءه الجسور ولا فيوضه التي كسفت لنا عن بطل امطورى يستطيع - وبكلمة واحدة - أن يسجل حكمة الماضي بلا رحمة، ليضع مكانها حكمة قلبه الطيب، وبموقعه التي يستبها ليلا ونهاراً من أجل حفنة من الأثراير، المعزولين في غابات التنكس، والذي يسميهم أحياناً: الشعراء.

سوف نجد الجبر - لدينا - لجهل الكثيرين بحركة الشعر المصرى في حقيقته الأخيرة، وسيخفى على الكثيرين من ذوى النظرات والنصاير، ما جرى في ساحته الآن، إلا أن الجبر - ذاته - من الصمغوية مكان، أن تلتهمه للعشرف على تحرير

الإشارات والتبهمات



الرواد. وعلى رأسها أزمة التقليدية التي تميزت بها قصيدة الرياء، باعتبار القصيدة مجموعة من الوحدات الشعرية التي تؤدي إلى نهائيات تجسود مسيرة مسبقا، وهو نطاق الثمنية في النص القديم، كما خلصت النص بدرجة كبيرة مما يعوق شعريته أو مما هو خارج الشعر كالمسألة والتراتيبية والخطابة، والتأكيد بصفة دائمة على احتلال الذات الشاعرة في الآخر وتحويل الواقع إلى مركز متحيز ومختار لا يمكن أن يخلق صفة بديلة حسب تصوراتنا وليس حسب شاعرنا، وهو أمر لا شك يأتي مناقضا لما ينبغي إليه خيري شلبي الذي لا زال يحلم بأن الشعر هو وظيفة اجتماعية يمكن لها تكوين الواقع بقصد تغييره، لا يعلم العلم خيري أن هذه المهنة سلمها الشعراء لمجموعة من الوعاظ والخطابة والأخصائيين الاجتماعيين وقد أكد لهم خيري ذلك المفهوم بما لا يدع مجالا للشك في مقالة العدد ٦٦ حيث يقول: كان من المنتظر أن يلعب الشعر دوره الحقيقي في تعميق الشعور بالقومية، وتقوية عناصر المقاومة في الجسد الذي بدأ يعثره الضعف والهزال، ولنا نحتاج لإعادة التأكيد على أن الشعر متجاوز للزمن. وبالتالي فهو متجاوز لمعطاه التاريخية في ذاتها، لأنها مؤلفة وعابرة وتحول النص إلى شعائرية وديالية ومعجزة. تحيل النص الإبداعي إلى نص تعليمي

تحفلات على كافة أشكال الشعرية يقاوم على تقليص سلطة الشعر الحقيقي في الوجود حتى لو تم إنتاجه في إطار أكثر الأشكال سلفية، وعلى ذلك فإن أزمة النص الجديد لن تحلها هذه الضمانات وهذه السرداوية التي لا تقدم مبررا واحدا لموضوعيتها سوى بالاستمانة ببلاغة لا تعكس سوى الفوغالية وعدم الفهم مثل ما لوحظ على جميع القصائد النثرية - مبرورة ومسموعة - أن كلماتها جثث محتنة لا تفلح العودة إلى الحياة مطلقا، وهي الفاظ لا مفردات ولغو لا مفيد، وتحلق بلا إجنحة، والامر المدهش في هذه الشرة أن خيري شلبي ينشر في كل أعداد المجلة عددا ليس بالقليل من قصائد النثر، وليس لدى شخصيا تفسير لذلك سوى أن هناك الجبسا لدى العلم خيري بين الأشكال الشعرية المختلفة تمنعه من القدرة على التفرقة بينها - وربما كان يشتم على شرف الاسم - وهذا طبع، لكن ما هو تفسيره للمقدمة التي تنصير العدد ٦٦ وهي مخصصة لجيل السبعينيات والسبعينيات والتي ييهاها بسيل من السحاب الله ذاته ليس وراء الأكمة سوى الفراغ الهائل، وسوف نقوم بإسقاط الجيل الثمانيني من هذه الحركة لعدم اكتمال إنجازهم الشعري، لكن ما الذي سنقله مع شعراء السبعينيات، ونحن لدينا من إنجازهم ما يدعو للاهتمام لا سيما تجربة عبد المنعم رمضان وحلى سالم باعتبارهما - في رأيي - أهم شعراء هذا الجيل، إن لم يكونا من أبرز شعراء مرحلتهم على مستوى العالم العربي الذي لا نستطيع أن نتجاهل من تكره أسماء زاهر الجيزاني، محمد الطوبى، آدم فحش، محمد القيسي، كمال سبتي، عباس بيضون، قاسم حداد وآخرين. وإذا لم أجزم ولا استطيع القول بأن العلم خيري لم يطلع على هذه التجارب، لكنه مدعو لإعادة النظر في مقولاته على ضوء ما طرقت به النثرية من نمايزات، تجاوزت بها بعض الأزمات التي علق بها قصيدة

لقد التائير والنو، وإمامنا أمثلة كثيرة يضح بها تاريخنا الشعري حتى إنها التصلت ببعض النصوص الحديثة منذ منتصف هذا القرن - وبدرجات متفاوتة - إلا أن المؤكد أن هذه النصوص تردت الآن في ذمة التاريخ. وتصور العلم خيري ليس فقط مغلوطة تجاه الدعوة للشعائرية والديالية في نص منشور، لكنه أيضا يقع في غلط تفسر أحيانا هذا الالتباس الذي يبلغه لتصور اللغة باعتبارها التشكيل الجمالي الوحيد والحقيقي للتجربة الشعرية إلا أنه عبر ذلك قال في ليس ملحوظة بأن المفردات مجموعة من اللفظيات الشعرية مترجمة إلى أصوات، هذا وقد فرغ التاريخ الفسوي والفلسفي والأنثروبولوجي من اعتبار اللغة بناء معنوي لأنها في الأساس مجموعة من الأصوات تم الاصطلاح على معانيها ونحن لا نحاسب خيري شلبي - بالطبع - على تصوراته لكنه لفظ مطالب بتصحيح هذه التصورات حسب الإنجاز الشعري العربي في العصر الحديث حيث مرت اللغة بتطورات هائلة حتى إنها صارت ذات وظيفة أدائية بعد تحليلها من كافة أبعادها البلاغية التي كانت تشكل النصوص وظل دورها يتسحب لصالح التجربة الشعرية، وقد يكون ذلك واضحا عند الوضوح لدى نزار قباني، صلاح عبد الصبور، والمغروط والعم خيري بلا شك يرفض تماما الاعتراف بدور النص الجديد كحد الانشغال الإبداعية التي أفرزتها الحداثة العربية أو كما يحلو له الدقراطية العربية وليس ذلك مقصودا على شعرائنا الجدد بل يتسحب ذلك أيضا على جيل الريادة فهو يقول في مقالة العدد ٦٨ لسنة ١٩٩٢ "إن شعراء الخمسينيات الذين كانوا بالقطعة الجمالية عن التراث لم يفسوا أسما نظرية حقيقية يمكن أن تهتدي بها الأجيال الجديدة في تأسيس جماليات جديدة، فغضلا عن مطالبته الشعراء بالتخلي عن الخصائصهم وتكنا بلادنا بلا قتاد، أو كأنهم لم يتجسوا ارتالا

الإشارات والتبهمات

من الأوراق في التفسير للنص الجديد وللطبعة الجمالية مع التراث التي لم يكن لهؤلاء الرواد الفضل الوحيد في فتح مآبها ولغش التباساتها، وذلك يعرض ما هو قاطع وجازم من خلال النصوص.

وإذا كانت المقولات السابقة تعبر بوضوح عن الموقف غير الفاهم وغير المتعصب بل والعدائي أحيانا لفصيدة القصص، فلابد وأن الأمر سيكون أكثر مأساوية بالنسبة لفصيدة العامية التي يعلن العم خيري أنه متحم بها وعاشق لتراثها بل ويقدم نفسه في كل المناسبات باعتبارها أحد مؤرخيها ورغم ذلك فهو لا ينشر شعر العامية بمجلته لأسباب نكرها في العدد ٧٠ قائلا: الواقع أن هذا ليس موقفا من شعر العامية ولكنه - بكل صراحة - اتفاق للمناخ الجيدة التي لا ترقى لمستوى الشعر الحقيقي، وقد يتناسى هو أن شعراء كبارا وفرسانا لفصيدة العامية لا زالوا أحياء بين ظهرانيها أمثال عبد الرحمن الأبنودي وسيد حجاب وأحمد فؤاد نجم وفؤاد قاعود ومجدي نجيب وأن جيلا جديدا لها إنجازها الهام في فصيدة العامية فرض وجوده على الساحة بلا فسجيح أمثال إبراهيم عبد الحشاح جمال بخت، أمين هدا، رجب الصاوي وآخرين لا يتسع المكان لذكرهم ونحن إذ نرى أن هذا نقص خطير يعترى مجلة مخصصة للشعر، نود التأكيد على أن حصار شعر العامية قائم في كافة الأذواق الثقافية، وهي إشكالية قديمة تتعلق بالصراع الوهمي بين القصص والعامية باعتبار الأولى تمثل اللغة المؤسسية والمثالي الذي يملك هيمنة ثقافية داهية وعقد هذا الموقف دخول الدين كطرف في هذه الإشكالية باعتبار القصص هي لغة القرآن وثلث المعركة دائرة بين شقبي الرعي باعتصار أن التأسيس لتوسيع الهامش المتاح لشعر العامية هو اعتدائه بالضرورة على لغة الأمة والتخلص من بورها لصالح لهجتها

المحلية التي تؤسس - حسب هذا الرأي - لفكرة تبسو في جوهرها دعوة إلى القطرية.

هذه هي الأسباب الحقيقية المسكوت عنها، التي تقف وراء تجاهل شعراء العامية وما عدا ذلك من أسباب، فهو تلميح لا يقصد به سوى تجميل هذه الوجوه القبيحة التي تعمل مع الرائد والأسن، فقط لأنه المسحوح والمتاح، ولأنهم لا يملكون القدرة على التجاوز أمام أزمة كهذه.

وفي اعتقادي أن اتفاق للنهج والفكر السبقي سوف يعرض المجلة لخاطر كثيرة أهمها التخطي في اختيار المادة المنشورة سواء كان ذلك في الدراسات أو النصوص أو الملاحظات، وقد يرى البعض فيها تدحرج، أنه غياب للموضوعية، وستقول نعم، لأن الإبداع بالموضوعية مع الإبداع تعني غياب الإبداع، إذن لابد من قيام التحييز لشكل ما أو لاتجاه ما، لابد أن نتحيز المجلة - إذا كانت تملك وعيا وسياسا تريد التأسيس له سواء كان في الدراسات التي تنشرها أو النصوص والملاحظات التي تقوم بإعدادها كما سبق أن قلنا لأنه على التقدير من ذلك - لا يستطيع العم خيري التحيز بالديمقراطية والتخمد وفتح الطريق أمام كافة الاتجاهات، لأن قناعاته هذه هي التي جعلت من مجلته مجموعة من التيارات والتوجهات للتأطير التي لا يمكن أن يجمعها شيء ولا توجد تعصبا على وجه الأرض وإن توجد مجلة، تعمل على سياق أي بلا أنجيز. وإذا أخذنا مثلا - ويعتقولي عينة من الملفات التي أعطاها خيري شلبي سندج ملف الشعر الثمانيني العراقي المنشور بالعدد ٧١ يخلط بجهل شديد بين السبعينيين جواد الحطايي وفاضل فرمان وبين بقية الشعراء الوارثة أسمائهم بالملف من الثمانينيين هذا فضلا عن أن الأسماء التي تشكل منها الملف خلعت من أسماء تركي النص، باسم لارعي، خالد جابر يوسف، محمد جاسم

مقلوم واكتفت بنشر نصوص ضعيفة لجموعة من موظفي وزارة الثقافة العراقية. وهو نفس المازق الذي اعترى ملف الشعر السعودي بالعدد ٦٦ وكذلك ملف شعراء المهجر الذي استبعد أسماء صلاح فائق، سركون بولص، وديع سمعان، عبد القادر الجنابي وهذه المناهج التي تأتي نتيجة للتخطيط والعشوائية ليست إلا قليل من كثير، ولما نطلب أكثر من ضمير أدبي نظيف، لا يعارض عمله باعتباره عبداً وتقليدا يؤنيه من باب الجود بالضرورة، لأن ما تنشره المجلة لا يعبر مطلقاً عن واقع الشعر العربي الحي والطرح، لذلك سستل المجلة فائدة خصايتها ولا تتمتع بأي وزن حقيقي بالمقارنة ببقيّة المجلات الأدبية الصادرة في الوطن العربي، وقد يكون في ذلك مناهج الانقباس الحقيقي، الذي يدلع بعض المثقفين والكتاب العرب لإتيام الشعر المصري بالوثق والأندلس، فقط لأن المناهج التي يفترض أنها تتبنى الفلسفة الأدبية التي تطرحها الكتاتبة، تقوم بوظيفة أخرى قد يكون أقلها فداة هي الارتزاق وليس أكبرها التكلس والجهل بما يدور في الساحة الأدبية.

وستظل تلك الحق في التساؤل عن الأسباب الحقيقية وراء الإصرار على تولى خيري شلبي الرأى، مسئولية الإضرار على مجلة متخصصة في الشعر، بينما يعيش بيننا شعراء كبار أمثال عفيفي مطر، عبدالمعطي حجازي، ومحمد إبراهيم أبو سنة، فحسنا من بعض النقاد والمقايين بجدي لما يحدث في الساحة الأدبية.

إن مجلة الشعر بما هي عليه الآن إساءة لشعر المصري وتشويه لمدانجه البازغة، التي نعقد عليها الكثير من الأمل، بعدما تغيرت خريطة الشعر في الوطن العربي، والعم خيري لا زال يلف في نوم عميق. ■

محمود قرني

«صورة شخصية» لذاكرة شعرية أخرى

ق بعد أن فرضت قصيدة النثر سيادتها شبه الكاملة على الساحة الشعرية، أصبحت الحاجة ملحة إلى نحت مصطلحات تقنية جديدة، وكذا استحداث مقلّوب شعري مغاير، نستطيع من خلاله أن نعاين القصيدة وأن نلتصص مغايراتها، الذي أصبح ممكناً الإغراق بإزاء المنظور النقدي السائد. وإذا كانت كل تجربة إنسانية تستدعي الشكل الخاص بها، فإن كل شكل يستدعي بدوره - خطابه النقدي المميز له - والقصيدة الجديدة لم تلحظ العروض وحدها، لكنها طرحت معه كل العلاقات الجمالية للمصاحبة له. وبالتالي، فقد تأسست عدة غواهر فنية جديدة داخل تلك القصيدة، قامت بملاءمة الفراغ الناتج عن تقصي الجماليات السابقة. كذلك فإن الكثير من المفاهيم التي صاحبت نشوء قصيدة التفعيلة، مثل: الوحدة العضوية والصورة... الخ، قد تراجعت ولم تعد فرض عين يجب أن نؤيدها القصيدة، كي تستمد شرعية وجوها الشعرية منه، لذا،

يصبح من الضروري أن نحاول اكتشاف القوانين الجمالية التي تحكم القصيدة الجديدة، على أن يكون ذلك من داخل القصيدة نفسها، ودون إلزام مغايرين من خارجها، وليكن شاهداً للشعري على القصيدة الجديدة، هو ديوان «صورة شخصية» للشاعرة السورية ليلى الطليبي. يأتي هذا الديوان ليتمثل متحنى شعرياً، في مسيرة الشاعرة، مقارنة بديوانها الأول «شمس في خزانة»، وعلى الرغم من أن التجربة الإنسانية في كل منهما واحدة، وهي تجربة حلول المرأة داخل ذاكرة المرأة، فإن الفارق الأساسي بينهما، أن العلاقات العرضية بين مفردات المكان في الديوان الأول، كانت هي الأكثر حضوراً، أما في الديوان الثاني فقد صارت العلاقات بين الذات ومفردات المكان سمة مهيمنة، فلم يعد العالم كما هو عليه مسلماً يرضخه الديوان الأول، بل صار العالم ما تراه الشاعرة داخل وعيها للشعري في ديوانها الثاني. إن تلك العلاقة بين الذات والعالم، التي تعبر عنها بمفهوم الوعي - وبشكل آخر - ما نعبّر بها عن مفهوم الخبرة الشعرية. إن تلك الخبرة ليست خبرة امتلاك أدوات، بل خبرة امتلاك العالم، وبعبارة أخرى: التفاعل بين نقطتين في المنحنى الشعري للشاعرة، فإننا نجد أن عالمها الشعري المغاير، لم يعد يتأسس على الصورة على مستوى القصيدة المقطع، بقدر ما أصبح يتأسس على المشهد الشعري. كما أن دور الاستعارة قد تراجع، لتحل الكتابة بديلاً عنها. كذلك لم تعد اللغة الشعرية تطمح إلى الرؤيا، لكنها تميل إلى التقرير. فلم يعد الشاعر، في قصيدة النثر بشكل عام هو الكاهن أو الرائي أو النبي أو المرآة لكنه صار ذلك الإنسان للتساؤل الذي يولج العالم بأسفله الحائرة، في الوقت نفسه الذي لم يعد يمتلك فيه إجابات جاهزة عن الأسئلة التي كان يطرحها

العالم عليه. ولأن الصيغة الكهوتية قد سقطت عن الشاعر، قد أصبح من الطبيعي أن تسقط المسوح الميثولوجية للغة الشعرية (المقصد) .. تلك اللغة التي كانت تقصد الرؤيا، وتلصص بالثاني لغموها المضموني. فاللغة المقتضية كانت لغة ضد مجتمعية، أما لغة التقرير فهي لغة غير مجتمعية. إذن فقد أصبحنا بإزاء نص لا يتعالى على اليومى، بل يراوده ولا يفر من السائد والمألوف لكنه يتقرب إليه. وبالتالي، فقد أصبحت وظيفة النص للشعري الجديد، ليست إضفاء لشعرية على العالم، بل اكتشاف الشعرية في العالم. (أشرف في مصباح، لاري يدي، أشرف هذه الفتنة، نتخدم إنني أسلمك يدي/ يدي صمغ إلى يدي) فالعالم - من خلال المقطع السابق - يلقى باسئله بالشعرية من خلال العلاقات بين مفردات الواقع، التي تتلصص على المارقة من ناحية، أو على التجانس الكوني، الذي يتجلى في مبدأ الوحدة من خلال التناقض بين مفردات ذلك الواقع من ناحية أخرى. فشعرية النص أصبحت تأتي من خارجه (العالم)، لا من داخله (اللغة). فالشاعر لم يعد يخلق للعلاقات العرضية بين الأشياء، لكنه صار يرضخها قبله. ونحن ندخل العلاقات بين مفردات العالم، في المقطع السابق، فإننا نستطيع أن نرصد جماليات جديدة. إن فعل الأبي (أشرف) يعبر عن الاحتياج، الذي يجمع - بدوره - بين تقييد (الرجل - المرأة)، داخل وحدة كونية واحدة (الضموم). والفعل هنا لا يعبر عن فعل استقصاء، بقدر ما هو فعل حياة. ثم تأتي تلك الاستقصاء / الحياة لتتدرج ضمن علاقة سببية، تكون نتيجتها جملة (لاري يدي). وكان في انفضال الرجل / المرأة يسي كل منهما أعضاه، لأنه لا يستطيع أن يراها.

الإشارات والتبهمات

كذلك. لذلك تخرج الوحدة والنوم داخل إطار كونى واحد. والشاعرة حين نتابها الحيرة يبرز تلك الثنائية. فإنها تقر:

كل ما أريد الآن

أن أبلغ مرقدًا

يتعرف على..

إلا أن علاقة التقابل والتضاد بين الضوء / الظلام، قد تتخذ عدة أشكال أخرى من خلال استبدال أحد طرفي الثنائية بفاهرة بديلة. تؤكد فاهرة التقابل دون أن تنفيها:

الضوء

يغير السكون

فالضوء هنا هو نفسه الضوء الذى نعرفه. لكن السكون - كعكاز له - يشير إلى عمق الكلمات وهذا الاستنتاج لم يات هر شاء، فقد تم تكرار هذه العبارة ذاتها مرتين (ص ٦٦، ٩١). وكان التكرار يشير إلى معنى باطن، لذلك يصبح الضوء فعل تكتف وخلق فى آن:

أيها الرب

غنى

وأضى العزلة.

وإذا كانت الرؤية هى وسيلتنا للتعرف على الضوء، فإن هذه الرؤية تتخذ شكلًا آخر، كى تتعرف من خلاله الشاعرة على العالم:

مد يدك لأراك.

فاستدراج طرف الثنائية (الرجل - المرأة) داخل الوحدة التكوينية، والذي ينتج عن فعل التماسك/ التجانس، هو الذى يعيد إلى الكون اتزانته داخل وعى الذات بالعالم. وبالتالي، فإن العالم يتبدى فى صورته الطبيعية، التى تستطيع أن تراه عليها. أو تطمح إلى أن تراه عليها.

على أن التقريرية فى ديوان مصورة شخصية تستطيع أن تفسر شعرية العالم بين أصابعها. لا من خلال استخدام المفارقة فقط ولكن - أيضا - من خلال اكتشاف علاقات جديدة بين مفردات العالم

الحقيقية. ليس اسهل من أن ننتج شعرا باستخدام الاستعارة مثلا، وليس اصعب من أن ننتج قصدا شعريا باستخدام التكرير. ويظل السارق الاساسى فى الحالته أن النص الأول يضى شعرية على العالم، بينما النص الثانى يقر شعرية العالم. وتلك قضية أخرى تثيرها وتبناها القصيدة انثى. وليس معنى ذلك أن تلك القصيدة أصبحت تتخذ موقفا عدائيا من عناصر الخيال الشعري، فكما أن القصيدة الكهنوتية لم تكن تخلو من التقريرية، فإن القصيدة الجديدة، حين تعيد إنتاج العلاقات بين الذات والعالم، فإنها تعيد ترتيب الأنوار داخل النص. وهنا تكلف المفارقة التكوينية - لا للضوء - بعمل قد يفوق طاققتها الخالية. إذ تصيح مكلفة بإنتاج الشعر من خلال كشافة التقرير:

رايت فى دهليز عمتى.

ما أضاء سهوى

ويبدو أن الثنائية الماثوية (النور - الظلام) تفرض سطوتها على ذاكرة الديوان - ربما لأن هذه الثنائية تعبر عن العديد من الثنائيات الضمنية، التى تدرج بداخلها:

مرة أملت على رؤى الصباح،

وكان ليل...

ولأن (النوم) هو الوسط الذى يرتبط/ يفصل بين عالمي أحدهما الضوء والآخر المظلم، فإنه يصبح تجليا للعلاقة بين هذه الثنائية، فى أماكن عديدة داخل الديوان:

رايت النوم

يخطف النائمين

فالنوم يبرز ويمرر البشر بين النور والظلام، لذلك فإنه:

أحد يكون اسمك بعيدا،

أمد لك وجهتى سريرا/

لنظام

من خلال تلك الثنائية، تتفجر ثنائية الثنائى، فالنور هو النور، أما البعد فهو الظلام، والنوم فاصلة بينهما، والوحدة

فالنوعية هى شرط المعرفة، والمعرفة بمن بوجود الحد الآخر من معادلة الوحدة التكوينية. ثم يعاد السياق مرة أخرى بكرار فعل (أضى)، ليرتبط هذه المرة بالمتممة، كى تدرج الظاهراتان الضد (الضوء - المظلم)، داخل وحدة كونية واحدة، وإذا كانت مقبلة علاقة السببية تتمثل فى فعل الأم، فإن جواب الأمر - المرتبط دائما بلام التحليل - يصبح هو النتيجة لتلك العلاقة (لنخدم). وكان ابتعاد الضوء/ الحياة مرتبط دائما بفعل الأم، الذى يعبر عن الاحتياج. ثم يطرئ النص برأى آخر حين تقر الشاعرة: «إننى اسلمك يدي»، وكأنها تفض - بتلك المبادرة اشتباك الغياب فيما بينهما. ثم - وفى شعرية صائفة - تستطرد: «يدي تصعد إليك»، وكان الرجل/ الطرف الآخر للوحدة التكوينية، هو الشاك الذى يعلم أعضائها من عدم الغياب. لذلك فإن ديها لا تلمد، ولكنها تصعد - تصعد إليه فى هلياء تكاملها معا.

وإذا كنا قد اعتدنا أن التحليل/ التفسير يفسد النص، لأنه يفرض عليه احادية الرؤية، فإن نص ليلى الطيبى هو الذى يفرض احاديته على الذاكرة، حيث إنه لم يطرغ العروض وحده، ولكنه تذازل أيضا من اللجان. وبالتالي، فإن النص لم يعد يحتل تعدد (التأويل/ التفسير)، ولم يعد خاصصا لجدا الانفتاح الدلالي، لأنه يكاد يكون تقريريًا، وتلك سمة أخرى من سمات قصيدة النثر لم تات عرضا لكنها أصبحت مقبولة لذاتها. فالخروج على قداسة اللغة الشعرية، بردها - مرة أخرى - من سماء الوهتها، كى تصبح لغة انسانية. وبالتالي يصبح التعدد الدلالي فى القصيدة الجديدة، هو بمثابة لغز فاضل عن حاجتها، ومن المؤكد أن شاعر سوف تبدو أجمل بدونه، لأنها سوف تصبح أكثر صفا.

إن الشعر الذى يتفجر من بين حمسى والتقريرية إنما هو معجزة الشاعر

الإشارات والتبهيئات

لا استطاع غير ماء ينهمر
من وضوئى
وياخذنى بعيداً عن صلاتى
إننى أصلى للحد
وكل يوم أصليه يموت..

فى القطع السابق، لا نكاد نلمح ظلاً
للبلاغة التلقينية، كما تتسحب عناصر
الخيال الشعرى أو ككاه، وفى المقابل،
تتأسس علاقات شعرية ناتجة عن الاعتقاد
إلا من ماء الوضوء لم يأتى تجاوز الماء
والصلاة، لينتج الملموس والمحمسوس
داخل وحدة واحدة، لم تكون علاقة
التجاوز بين الصلاة والحد، التى ينتج
عنها علاقة أخرى، تؤدى بالزمن إلى
الموت. إن هذا التجاور، الانسجام بين
عناصر لا رابط بينها فى الواقع، إنما
يؤسس - رغم تقريبيه السابق - شعرية
جديدة، ليست شعرية نص ... بل شعرية
عالم بأكمله، وهذا ما يؤدى بنا إلى تقنية
جديدة، بدأت تسود من خلال قصيدة
النثر، هى تقنية المشهد الذى يحل بديلاً
عن الصورة الكلية للمقطع/ القصيدة.

إن قارئ الشعر لم يعتمد على ذاته فى
عملية التلقى، لكنه أصبح - أيضاً - يفكر
بعينيه. فالمشهد - شأن الصورة - هو
تعبير عن تمام نواحي داخل النص
الشعرى. وكما نجح الشاعر فى
تشخيص/ تجسيد فكرته المجردة، فإنه
يكون قد نجح أيضاً فى إبداع مشهد، أو
صورته الكلية. وهذا يستحيل النص إلى
علاقات جدل بين مجموعة الاستعارات
والمجازات البصرية، فإذا كان كل من
المشهد والصورة يؤدى الغرض نفسه
فما هو وجه الاختلاف فيما بينهما؟ وما هو
الغبر - بالتالى - لعملية الإحلال/ الإبدال؟
ترتبط الصورة الكلية بقصيدة الرؤية،
حيث تعتمد أساساً على الاستعارة
والمجاز، بينما يرتبط المشهد بقصيدة
الرؤية، حيث يعتمد على اللغة التقريرية.
لك هو الفارق والبسور فى أن، وهنا،
يتمسح تنامى المشهد - شأن الصورة

الكلية - هو هدف الشاعر الذى يطمح إلى
تحقيقه. كى تستعيد القصيدة انزائها
الشعرى الذى يفقد بانسحاب عناصر
الاستعارة/ المجاز
مرة، كان صباح
وكانت شمس هانئة
تزور غرفتى
لأصير اثنين
واحد يتنام متروكا
وأخر يشبهنى
وكلانا نحترق بلاشعور...

فالعلاقات فى المشهد السابق، هى
محض علاقات بصرية، تتحرك فيها
الشخصيات (الشمس - الذات - الآخر)
فوق خشبية (الغرفة)، بينما تضاعف تلك
الخشبية بضوء (الصباح). ويبدأ المشهد
من خلال حركة الشمس داخل الغرفة، ثم
انقسام الذات إلى القنومين: الجسد والظل،
إلى أن يتحسر الظل من أسر الجسد،
ليتحذف شكل (الآخر). وبعد أن تتأسس
العلاقة بين الذات والآخر فى لحظة
الذروة، تاتى النهاية، حيث يحترق
كلاهما بلا شعور، إن تلك الحركة الدراميا
بين مفردات الواقع، إضافة إلى الصياغة
التقريرية، إنما تحيل الصورة الكلية إلى
كانت تعتمد على الآن والمخيلة، إلى
مشهد شعرى، تصبح فيه العين والمخيلة
هما أساس القراءة الشعرية الجديدة.

إن حركة المشاهد - بصريا - تقارب
تقنية العرض المسرحى، فالمشهد السابق
(ص ٢٨)، يتكرر - مرة أخرى - بعناصره
نفسه تقريباً، فى موضع آخر (ص ٣٥)،
ليساهم فى صنع (يكو) مشهد جديد:

انصت إلى همس النافذة
ويكاه الجدران
الشمس تسفل الأروحة
أنت سطر الزودة فى الغرف
فالشمس والغرفة (النافذة - الجدران)،
وكذا الأنا والآخر، جميعهم حاضرون
لاستكمال مجموعة المشاهد، التى يبنى
عليها الديوان، ولا تنسى الشاعرة أن

تضيف للبعد الرابع/ الزمّن، لكى تكتمل
وحدات المشهد المسرحية
مجداً
الزمن يقضى
واخفق
فى إشغال ألوان أخرى...
فهى تؤكد من خلال (إشغال الألوان
الأخرى)، لا على المجاز الذى يربح به هذا
المشهد ولكن على بلاغة البصر، التى
تؤسس شعرية.

ولعل البلاغة البصرية، تبلغ أقصى
درجات اتكافها داخل الديوان، من خلال
تلك الجدل البصرى الذى يخرق به المشهد
الأخير، حيث يسدل بعدد السكتان، لأنه
يمثل ما يشبه لحظة التفرغ:
كان الهواء لم يكن هواء
بل رعشة
بين باب وباب...
كانما الموجة
كل هذا البحر...
وهذا الصباح
ما نخل
إلا ليلولة/

ليخفى وحدة السورين
فى انسجام مع الجسد...
كانما كل هذا اليوم
لم يكن
غير سماء صفيرة.

وإذا كانت البلاغة البصرية تكلم فى
قصيدة الرؤية نوع الاستعارة، الذى يتزايد
فى قصيدة الرؤية، فإن تلك البلاغة تعتمد
أساساً على التقنيية، الذى يشمل المشهد
السابق بأكمله، فالتشبيه هو بمثابة
التعبير المباشر عن آلية التجسيد، وحلول
المشبه به داخل المشبه.

وهكذا، تكتمل من خلال ديوان ليلى
الطيرى، صورة شخصية لذاتة شعرية
أخرى، صممت بداخلها كل تساؤلات
قصيدة النثر، وتضمنت بعض إجاباتها
عليها. ■

عبد العزيز موافى

الإشارات والتبهمات

الوجود، أي أسرار الذات الكبرى
بالفصوص في أعماق الذات الصغرى.
فالرمزيون الذين يؤمنون بالتجانس
للخفى بين الأشياء وتلوسنا يرون في
الذات الفردية مرآة أمينة لا تحتاج إلا
للجلاء كي تعكس الحقيقة بصديق كلى.
غير أن الذات المؤكدة في علماتها لا تترك
إلا من خلال الكلمة الشعرية، وهكذا تصبح
القصيدية قضية الشاعر وهو لا يلزم إلا
هذه القضية، لأنها، في رايه، قضية
الإنسان الكبرى، إذ إنها تلمح إلى إغناء
الإنسان وتوسيع افقه في عالم أبعد من
العالم المادى الذى تدور فيه معظم
الشباب.

ومن هنا كان الموقف الرمزي متوقفا
في الرومنطيقية الغربية وفى الصوفية
والريبا من الارجسية. ومن هنا أيضا
مظهر العمق عند الرمزيين، إذ إن شاعرهم
مكتف على شأمل ذاته، في مرآة شعره، بعيد
خلق ذاته في كل قصيدة.

ناسك اختط عمرى
بحروف الغيمة الأولى
واجتاز الشطوط
ناشرا وجهى خيوط
بين كهفى وقرارات المحيط

(العشب الذى يموت: ٤٢)

وهو في كل قصيدة يجهد أن يخرج
ذاته من الموت وأتالى وأن يتعدى إلى
كل خطوة جديدة عن تشويش العالم
الخارجى ويتخلص أكثر فاكتر من العدا
العلاقى فى مرآة نفسه. وهكذا يعود من
رمانه بوجه جديد هو قصيدته، أى تلك
الرؤيا المتجسدة كلمات تكشف الأعماق
بكمباليتها الرمزية.

أغنية الموت

فى بؤثر الصمره
انت تغفو

وهنا المفارقة هؤلاء، فى رايى، بدأ من
السفح، وكما شق موته، حمل قيثارته وزاح
يتسلق جبل حنينه، مسمرأ عينيه على
للك الشبح الرالص على القلعة شبحه هو
عندما يلفظ كلماته الأخيرة، على القلعة.

فى صواري العيون

فى رجة الأيدي

وإلى الغار: فى جميع الرايا

ابدا وجهك المقتع يصفى

ايها الموت

يا اميرا على القلب

ويا فارسا يضىء الوليمة (العشب
الذى يموت: ٤٦)

وعلى هذا الطريق، يصبح الشعر
نفسه هم لشاعر الأول، فهو الشعاع الذى
يخترق الموت، إنه الرؤيا وتجسيدها فى
أن معاً، وليس تصويراً خارجياً للماهيم أو
الصوائف تظلية. فلا رؤيا خارج العمل
الفنى. ومذ أصبحت الرؤيا غاية الشاعر
النبوى المعاصر، صارت القصيدة نفسها
غاية ذاتها. فالكلمة جسد الرؤيا الذى به
تحل. والشاعر هو ناسك الخرق ترقب
الصوفى المنتظر حلول النعمة. والنعمة
بارق خاطف يلتقطه المتصوف لصلة
للمشاهدة ويغزئه الشاعر عبارة يعود بها
إليها.

وعندما تصبح القصيدة غاية ذاتها
تصبح عالما مستقلا قائما بذاته وتصل
إلى ما يفهمه الرمزيون بالشعر البحث (أو
الشعر الخالص: Poésie Pure). ومن هنا
فإن ما تتضمنه القصيدة من إشارات إلى
العالم الخارجى ليس إلا رموزاً للرؤيا
الداخلية. إذ لا ينبغي أن تشير الكلمات إلا
إلى بعضها البعض بحيث تنطوى
القصيدة على عالمها الداخلى المتكامل
بعناصره وبالصلايق التى تنظم هذه
العناصر. فرحلة الشاعر رحلة داخلية
واستبطان للذات واكتشاف لإسرار

بيان

شؤاد رفقة ونوبة الشعر

الشاعر المعاصر يخلق عالماً
خاص، ولكى نفهم هذا العالم
يجب أن نكتشف منطقاً وغايته والمحو
الذى يدور عليه.

والمثال فى شعر شؤاد رفقة لا يلبث أن
يرى كيف يحفر الشاعر وجوده حتى يصل
إلى عمده ثم يستمر بمعداد المؤمن يحفر
عمده حتى يتدفق من أحلك اللحظات قلعة
إلى ابتلاجات الفؤ.

شؤاد رفقة مشغول بالموت، يستكنه
هاجس الموت، كما يستكنه التحقش عن
تميمة يرمى بها هذا الشبح السحري،
والرقبة هى الكلمة يستنجد بها شؤاد
ويؤمن بها ينبوع حياة.

بهذا تخلص قصيدة الشاعر، هذه
القصيدة الواحدة الممتدة على سنوات
عديدة، تلهب رثيته فى حلقه نغماً يزداد
شجوا كلما خطا الشاعر خطوة جديدة فى
حياته، أى فى موته.

الإشارات والتبهمات

ضاحكا في شفة المصيف ولكن حين
يبعد

كل شيء في أمان الحجر
فجأة تستيقظ الريح فتهاوي
دون صوت ورقات للشجرة
أيها الموت عرفنا
أنا الأرض التي

تنتفج فيها الثمرة
(مقطوع علامات الزمن الأخيرة: ٤٣)
فهي ليل الموت يهبط للشاعر ساهرا،
ويتحول إلى عراف

فك رمز الغيب، قل شيئا لنا
أيها العراف
يا مجرمة الليل الكبير
(الغضب الذي يموت: ١٧)

ويقل الشاعر مثقالا:
عسى أن يترك صوت
نبوي

دائي النبرة يقصص
شجر الموت الضريع
(الغضب: ٦٨)

ولابد هنا من تنبيه: الشاعر نبى لأنه
يستكشف عالم الغيب الخارج عن حدود
الزمان والمكان لا لأنه يبتعد بما سيكون
ضمن الزمان والمكان. إنه نبى بقدر ما
يوسع مساهرتنا إلى أبعاد الألوهة فينا،
وبقدر استطاعته الخفاط خيوط النور
وغزلها لنا أسلاك تسهل اتصالنا بالمطلق
الكائن في أعماق الكون وأعماقنا.

ولعل لقراء رسله أكثر شعرا لنا
المحدثين اتصالا بنبوة الشاعر. فإذا
عمينا عن مجموعته الشعرية الأولى، في
تروپ المصيف (١٩٥٥)، حيث نراه
رومنطيقيا بولنيريكي التكهة، نجد في
مجموعاته التالية مرساة على الخليج

(١٩٦١)، حنين المتعب (١٩٦٥)، العشب
الذي يموت (١٩٧٠)، وفي مجموعته
الأخيرة المخطوطة علامات الزمن الأخير،
رمزيا، شفه الشاغل صراع عنيد لتحقيق
الامر التي تقلد ذاته الصغرى في حدود
ضيقه، ولإلالات منها إلى الغضاء المطلق،
أو إلى لجج الأعماق، والقصيدة سفينة
الوحيدة.

أما حدود الذات الصغرى فيرمز إليها
الشاعر صورة البيت وما يدخل فيه أو
يتفرع عنه، وهي صورة تضم بشكلها
الأوسع أحد العناصر الطبيعية، أي
عنصر التراب والأرض، وهو عنصر
السكون والمحسوبة الحسية والشكل
الجسمي، ولكنه في وقت مما مرتكز
الطصائية وما يمكن أن نصلطج على
تسميته بالسكن.

ويرمز المسكن كثيرة، منها: البيت
والحديقة، والسياح، والصور والسقف
والحائط، والمتبة والباب المسدود، ومنها
الأم، والرحم والمطلوبة والصغار، والبراءة،
ومنها الحصىر والمولد، والعبادة، وما إلى
هناك مما يوصل إلى الحياة المطفنة
القسيمة أو إلى سكون الموت كالمطحن
والحجر والكهف والقبور والتابوت.

أما التحضر من المسكن فيرمز إليه
لشاعر بالعناصر الطبيعية المتحركة
يستقلها في سفره نحو المطلق. وأول هذه
العناصر والبرها إلى الأرض عنصر الماء
والبحار، وهو أكثر العناصر المتحركة
إغناء لرمزية الشاعر: فهنا نلتقي
بالمسواقي والأنهار والصحاب والمطر،
ونلتقي بالفيمة أو القصيدة التي تربط
الأرض بالسماء ونلتقي بالمواشي
والخيلان والشيطان والمراكب والبحارة
والبطان، والشراع والصارية والرساة،
كما نهبط مع الشاعر للبحر، وتعلم لغة
الإبحار.

أما العنصر للتحرك الآخر فهو الهواء
والغضاء. يحملنا فيه الشاعر لتحقيق
أرواحنا مع السنونو والقيرة واليمامة،
فهو في وقت مما يرمز إلى انطلاق السماء
وإلى عصف الريح المؤكل بتسكيرك
السحاب والمراكب.

والعنصر الثالث هو عنصر النار
والإنسراق، وهو أشرف هذه العناصر
وأكثرها دلالة على الرؤيا الشعرية نفسها.
إذ إنه وسيلة وغاية، فالنار لتحقيقها
بصور الجمر والشعلة واللهب والحريق،
والمصباح والقنديل، والإشراق نراه بصور
كثيرة، منها النجم والشمس والشمس
والبريق والفجر والنهار والشرق
والشموء... ولأن هذا العنصر غاية يصعب
وجوده قيمة بذاته، وغيبابه نوعا من
الموت، فالغظمة والبرء والصمغ والليل
وامثالها تدع الشاعر على رسم الوجه
الآخر للصورة.

هذه العناصر المتحركة تحمل الشاعر
في رحلته إلى الغربة وفي عوئته منها.
وما تسميه الغربة هو نقبض المسكن. إنه
المطلق، وصورة كثيرة منها ما يشير إلى
الإطلاق في المدى الكاسفة، والاتاق
والإصاصي والأبعاد أو الذي الزماني كالأيام
والماضي والآتي، ومنها ما يفسير إلى
الانطلاق من الوعي، كالشعول والجثوث،
ومنها ما يوصل إلى أن هذا المطلق مختلف
بالسر، وهنا نلتقي بفردات تكرر ومنها:
الغيب والخفاء، والعمق، والمطلق والمغز
والأحجية والأسرار، ولك أن ترى في هذا
المطلق فراغ الموت والعدم أو اكتمال
الأوهة لكن للشاعر، على أي حال،
تجربته الريبة: فهو يقامر في رحلته إلى
المطلق فوق هاوية من الخوف والترقب،
فإذا لم يمسك في الطريق، وتكن من أن
يأصم صوته أو يلجج الهمج، وتعلم لغة
مثقلا بثماره يهزج بأغاني العبد

الإشارات والتنبهات

والقطاف. إنه يتبعث من ملوث قصيدة تحكى مغامرته.

أما هذا الانبعاث فرموزه زراعية، أى أنه إحياء للأرض وأخصاب لها بنعمة المطلق الذى يحل فى الأرضى والروح الإلهى الذى يقبس الجسد ويمنحه الخلاص. فالشاعر إذ يتسلق جلجلة السفر والغربة يغدق تربة المسكن العالمر ويصبح فيها خميرة الخصب والتمر.

غير أن التراب ينفج فى السر، يلفو وفجأة كل شيء.

تمر للجياح، عيه، وائمة (علاماته: ٦٣)

وفؤاد باستمرار يحلم بالقطاف أو يحتفل به، ورموزه تبدأ بالثربة وتمر بالبنور والجنود والجنوح حتى تصل إلى الجرامم والأزهار والشمار. ولا ينسى طوقس الأعياد الزراعية وما يتعلق بها من غناء وقصص وأناشيد فى الولائم والأعراس.

غير أن حصة الأسد من رموز الشاعر بقى للسفر نفسه وهذا يكتب مجموع الانشيد الغنائية القصيرة نفسا ملحما يكرنا بمغامرات صوليس فى رحلته وإيابه. ولكننا نذكر أيضا أنه سفر فى خريطة داخلية وتغيير مستقر للخريطة نفسها. وفى هذه الخريطة، غالبا ما نجد عناصر الطبيعة متشابكة فى رمزية مركبة. كما فى صورة السفينة الراسية عند الشاطئ (المسكن) يغويها السفر إلى الأفاق البعيدة (الغربة) ويحملها الريح فوق البحار المباحية نحو مشرق الشمس أو مغربها (الله أو الموت). هذه الصورة تتكرر بأنماط متنوعة. فالشاعر يسفر، والشاعر مسافر:

تسألنى، تسال أوتارى
عرافة الفصول

عن سفرى فى غيب اشعارى
منسحرا بنجمة الدهول

أهبط أغوارى
استنفا

تسكن فى الأشياء اسرارى
(المطبخ: ٣٣)

وها هو يخاطب نفسه:

سفر أنته والرؤى المستنيرة
يا صديق الجنون، تتركى، تفرى
باراض

لوحث طينها الشמוש الكبيرة
أبدا أنت للفصول خميرة
(علامات الزمن الأخير: ٦٢)

وسفره، كما استبقنا، ليس إلا مطاردة للثمة - الرؤيا التى توجد بين الأرض وللسماء بين المسكن والغربة.

بصارة

تسال عن بصارة جديدة

غريبة العينين

تشير باليدين

لنجمه.

ترك ظل الثن:

الله والأرض وما يتحنى

بينهما من جسد القصيدة

تسال عن يمامة شديدة

تنام فى الشقوق.

تلاحق البروق

وتلتجى لليمه

زرقاء، فى بحارها وحيدة

تسال عن خريطة جديدة.

(المطبخ: ٤٥)

وأهم ما فى هذه الخريطة الجديدة وصف الطريق أو الطرقات وحالة المسافر. وهنا تتردد رموز صانعة لطبيعة للمغامرة فتتكرر كلمات تصف تنسك

الشاعر، كاصلا والخوف والرجاء
والسهر والإنصات والترحاب، والشموخ
بالشرد والضياح وتساقط العلامات، فإما
إلى سقوط وصمت فسيان، أو إلى آيات
يحمل الكلمة - الرؤيا، ويرمز إياها
بالمجنسة واللسان والنسفة واللم
والصوت المغنى لأعياد القطاف. أما
السقوط فهذا مثال عليه:

فى رجوعى إلى سياج الحديقة
كان ظلى يضيق
يحصمه الخوف.

وفى قاع وجهى
لهب الشعلة الخفية ينحل

من الصمت

فى الجبال العميقة

مخبأى ظل مقفلا

وتراب السر تحت الطوج

لا لشمس يعلو

ظهرها، تحمل المسافر للنج

وزادا له وعارقه

(مرساة على الخليج: ٦٧)

وأما الانبعاث الذى يحى الأرض
ويخلص المسكن فيجعله وطننا هنا والآن،
فمثاله قول الشاعر:

راجع، يا دمشق، أوقد آياى

وأمدد سلمنا للسحابة

فى أراضيه، راجع صار وجهى

تمر للقطاف، يفتح بابيه

للتواقيس، صار وجهى رغيفا

مستديرا، وفى ثيابى إضاءة

راجع، ها بدي خميرة لبح

يا دمشق، ومودع وعباءة.

(علامات الزمن الأخير: ٢١) ■

أسعد خير الله

الإشارات والتبهمات

الإشارات

الأداء الشعري في ديوان موت المائلة

قإن تجربة نطية خميس الشعرية رغم طولها ما زالت محل أسئلة كثيرة، لأنها تتطور بشكل المني، ومن هنا فإن نوعية المتوقعة على السياق الشعري العام وخصائصه الجمالية لا خصوصية التجربة وتطورها مبيداً عن المؤثرات الخارجية.

ورغم انحصارها في الفترة الأخيرة القصيدة النثر إلا أنها تمتلك خصائص وجماليات مزبوجة، إذ إنها تزاول بين الأداء التفعيلي بكل ألياته مع أنها قد تفلت عن الإيقاع العروضي، وبين أداء قصيدة النثر في أكثر مظاهرها وجوداً وهو الاحتفاء بما هو يومي وحياتي من خلال البتة المعروفة وهي السرد الذي يأخذ أحياناً أليات السرد القصصي، أو أليات السرد الشعري

إلا أن أليات السرد الشعري تطفئ على تجربة نطية خميس ويرجع هذا في

الأساس إلى تجربة سمدي يوسف وأمل نكل رغم أنها تستخدمه باختلاف واضح. وثانياً لأنها تخفي بما هو سياسي، خاصة فيما يتمثل في التمدد الاجتماعي المستتر أحياناً والمباشر أحياناً أخرى. وثالثاً لانحصارها الحضاري متمملاً في الثقافة والشعر الغربيين معتقدة أنه معيار مبالغ لرؤية والقنن العربي المتردى ومن هذا المنطلق تمارس نقداً لئلاً للمجتمع العربي في تجلياته المختلفة، خاصة في نوعية العلاقات الإنسانية ومنها علاقة الرجل بالمرأة.

وأمام كل هذه الانكساعات لا تجد الشاعرة نطية خميس إلا تجربة الموت باعتبارها التجربة الحقيقية في العالم العربي، سواء في شكله الفيزيقي وهو موت أمها في يومه بالمانيا أو في شكله السارترى الوجودي.

يتكسب الديوان إلى تجسريتين متميزتين ومتداخلتين في أحيان كثيرة، ومنفصلتين نهائياً من حيث الأداء الشعري

يلعب على القسم الأول وهو يحتوي على إحدى ولتلات قصيدة جماليات قصيدة التفعيلة وأهمها جميعاً حضور الجاز يشكله اللغوي وهو في أحيان كثيرة قائم على المفارقات اللغوية وكسر التوقع إلا أن الفعل الشعري كله داخل الإطار الخالوف. وإزاء الجمالية اللغوية وتراجع الفعل الشعري لا تملك الشاعرة إلا رصد الحالة الشعرية من الخارج دون تورط عظيم في التجسرية أو إشراك الحواس في خلق هذه الصالة. ومن هنا تفتضل الشاعرة كثيراً بالخارج ومثال ذلك القصيدة «شجرة» وهي ثلاثة مقاطع وخاتمة

المقطع الأول :

هني لجة البحر والموج لهب

يحرك زبد الوجوه

في سفن القلوب المفلقة

خاتم يحرك محطوف بالرجان

وأصابع تمتد إلى السماء
خليفة الخرق،

هنا تسيطر التقنية البلاغية التي نرى فيها نوعاً من الروماتسية وربما معوقاً أساسياً أمام النص الجديد إن هذه التثبيبات: (الموج لهب)، (زبد الوجوه)، (سفن القلوب المفلقة) تكسر لنا هو وصلى خارجي.

المقطع الثاني: شجرة مثمرة ترصد قطاع الخشب والقواء التيهمت ثمارها شجرة تتداعى من فروعتها بيننا جدولها مقلقة بتلسم الحياة،

وفي المقطع الثاني تؤكد على نفس المعنى الموجود في المقطع الأول وهو إرادة الحياة رغم المعوقات وينفس الطريقة الفنية وعندما اكتشفت الشاعرة أن الأداء الرمزي في اللقطتين السابقتين لم يصل إلى ما تريد ظهر ضمير المتكلم وصوت الآن وأضحا في المقطع الثالث وهو:

« للكراسي التي تشمتني من معصمي والمرأة المحببة أمام عيني .

ولعل لوت أسادي يلقب الذي .

ويسير على يرقات الحياة الخفية .

التي أحياتها يسيرة تامة .

بين أول لحظة والأخ .

يتكرر هنا معنى إرادة الحياة رغم كثرة المعوقات إلا أن اللغة هنا أكثر حميمية وأكثر اقتراباً من التجربة وأكثر شعرية أيضاً

ولكن يتعمل هذا البناء التفعيلي التقليدي لا يد أن تعطي الشاعرة حكمة أو خلاصة لهذه التجربة وهي:

« خذ من جناها ودع الجذع للنار، هخذ من جناها ودع الثمر للنار، ١٧/١٨، إن احتكك الشاعرة بآليات البناء التفعيلي أبعدها في المقطع الأول والثاني والخاتمة عن الشعر ولتلت التجربة الشعرية في المقطع الثالث فقط

عندما تتخلص الشاعرة من الإيديولوجيات وتنفق الاجتماعي لا يبقى لها سوى ذاتها في مواجهة العالم وعند

الإشارات والتبهيهاات

الشردين

الخانات وأهلهات السكارى
وجئت الإسماء على الشواطىء
امتصهم فى جىولات التجسس
الصفرىه
الرباط الذى النحاسية
(وأريد نعل مكسورة الكعب) ص ٧٥
(الشعرية هنا لم تات من الجبان
وإنما من بناء المشهد القائم على فكرة
الكولاج الذى يخلق حالة شعرية للغة
ليست بطلها الأول وإنما هى عامل مساعد
للنص

(وفى القصيدة رقم ٢١ تتخلى
الشاعرة عن الذات المتعالية بنحس دورها
فقط فى المشاهدة والسماح ورصد حركة
الانزياح للنكس حالة وجوبية تارة من
اللاجوى وتساوى الأشياء .

فى الصباح تركض الخاتمة
القوة، الجرائد
ويبدأ النخاع - ٩٨
ثم
« الظهيرة طويلة كخطوات بعير فى
المصرح، كيف تلتها، ص ٩٩ .

ثم
«الغشاء بعض الكلام
أحياناً يأتى الضيوف للعتابون»
ص ١٠٤ .

ثم
«آه الشرى الوحيد الذى شيعته
هو الرسائل» ص ١٠٤ .
استطاعت الشاعرة أن تكثف
الإحساس بالزمن الملبت أو المتوغل فى
أوقات عابدة ويشعر عابدين دون علاقة
حقيقية .

وفى النهاية فإن ديوان «موت العائلة»
لشاعرة غنية خميس يعكس أزمة النص
الجديد لدى بعض الشعراء الذين
يعتمدون على طريقتين متنازعتين للاداء
الشعرى أى الذين يزاوجون بين قانون
القصيدة وقانون قصيدة النثر. ■

فتحى عبد الله

ذلك تتخلق حالة وجوبية عارمة تثبت
فيها كل الأشياء والموجودات ولكن بطريقة
شعرية استطاعت من خلال نثى هذه
الموجودات ونثى ذاتها أيضاً. كل ذلك فى
شعرية بسيطة وعميقة فى الوقت نفسه.
ومن أنشج نماذج هذه التجربة قصيدة

«القائمة»
أنا لا أعيش هنا
هذا البيت
هذا الحى.....
للك الشارع ... تلك المدينة
والوسادة التى أنام عليها، مرغمة كل
ليلة وسيارات الإسعاف التى تجىء
وتنهب طوال الليل
لكننى لست هنا وأبدأ لن أكون «
ص ٢٧ - ٢٨

ولكن عندما تتحول هذه الذات إلى
مركز للعالم وتمارس استعمالها
وتجربيتها تجاه الأشياء والبشر فإنها
تقع فى العزلة وتلصق كل صفات الكمال
إلى الأنا، وكل صفات النقص إلى الآخر
ويظهر هذا فى قصيدة (المدينة الصلحاء)
فى الجملة الأولى تقول: «أنا جوهرة فى
حقل البرد، وتستمر فى هجائها حتى
آخر النص دون الاحتكام إلى شعرية تبرر
هذه الحالة .

(أما القسم الثانى من الديوان فقد
سيطر عليه آليات النص الجديدة
واستخدام النص/ المشهد حيث يتم
اختيار عناصر المشهد بطريقة شعرية،
دون استخدام المجاز أو اللغة إلا فى
أضيق الحدود مما يدفع الشاعرة إلى
التخلى عن اللغة غير الناعمة والاحتياز
إلى لغة الإناس وبغها فى سياق شعرى
جديد هذا فى القصيدة رقم ٦ من القصيدة
التي بعنوان «موت العائلة» .
« للمخبرين الصغار الذين يجمعون
أشباط الشعر

وللآفات الأطفال
ومهمات المراهقين فى المخاى
والبرود الصناعية التى تنسجها

عمان: كيف تبدو قبل شتاء ساخن ١٩٩٢

ف هو كذلك.. جسد مشفى
بانفسجارات الأسئلة الكبرى
المطروحة على مستوى الثقافة العربية
وانفعالات الإبداع فى المرحلة الحرجة التى
تمر بها الأمة العربية. ليس من الغرب
إذن أن يكون وإلح الثقافة فى الأذن
صامتاً. منفصلاً أكثر منه فاعلاً، مراقباً
منه مشاركاً. وحيث إن البؤس والتزهد
ليس سمة لنوازع الثقافى فى الأذن
فحسب. وإنما ينسحب. يتقافى. على ١/٣
الواقع الثقافى العربى فإن للثقافة فى
الأذن حصّة طيبة من ذلك.

فى هذه البلاد التى خاست لها
إسارة عام ١٩٢١م والتي تقع على أطول
حدود مع الأراضى العربية المحتلة، أعلنت
فيها أحكام البضاع منذ عام ١٩٣٥م فأى
إبداع سوف تمنحه حتى عام ١٩٨٩م ٢٠٠٠
عام الانفراج الديمقراطى والانتخابات
النيابية.

إن الفترة السابقة لهذا الانفراج نزولا
إلى عام ١٩٣٥م لم تحظ خلالها على

الإشارات والتبوهات

السطح الثقافي سوى ثقافة السائد وتبويره وإسناده بكل النماذج والقوانين تنفذها في عقل المواطن كل وسائل الإعلام لتبليغ هذه السلطة قائمة بكل أبعادها السياسية والاجتماعية. هذه السلطة التي لم تكن غير إبداع مروجيها خلقت عن سابق قصد جدارا عاليا وأمس لعزل الواقع الثقافي في الأردن عن امتداده العربي حيث الأمثلة المطروحة والمطلوبة في مراحل متعددة كانت تجدد باستمرار مآزق الثقافة العربية الحديثة.

إن سيادة ثقافة بهذا المنحى خلقت مواطنا وخلقت مختلفا لدوى عقلية جامدة احادية الجانب ومقتضية أمام حقائق الحياة وأسئلة الوجود الكبرى سواء أكان هذا المثلث من السلطة أو المعارضة وكل ناسخه تجارب المثلثين

خارج نطاق الواقع الاقتصادي. الاجتماعي العربي ومقتضياته. لذا كانت تجربة الثقافة في الأردن اجترارا للأفكار سابقة أو الوعدة وانحصارا لأفعالا مع الإبداع العربي المميز والعالمي بانفتاحه ورؤاه الديمقراطية لحركة الحياة في العالم. لكن القاريه لتحتاج هذه التجربة ليحف شيئا ما غير ذلك لا يشكل سوى مصاحبة ضئيلة. ضئيلة في جسد الواقع الثقافي.

في ثلاثينيات هذا القرن ظهر الشاعر عرار (مصطفى وهبي التل) الذي تلاعب مع المحيط الثقافي العربي إلى حد ما آنذاك فانتقزنا إلى منتصف السبعينيات حيث بدأت تلبول أصوات ثقافية مهمة مثل: د. وليد سيف وإبراهيم نصر الله ويوسف عبد المزينر وعمر سبيانه على مستوى الشعر ومؤنس الرزاز وإلياس فركسوح وجمال ناجي ويوسف شعمر على مستوى الرواية وأخري لقوار ومايز محمود على

مستوى القصة وأخري صالح على مستوى النقد الأدبي وبعض الأكاديميين أمثال أديب نايف نياب ودياب مخاضة وعاطف عظيمات عقله وخليد الشيخ وهشام غصيب وغيرهم من رجال الفكر الأكاديمي في الجامعات الأردنية. وخارج هذه الأوساط ظهر بشكل مميز منى شقير ومازن الساكت وهاني حوراني وناضض على محمد سعيد مضية... وغيرهم.

في هذه المرحلة التي نعيش، حيث تمر الأحداث وتطور الحياة بسرعة أكبر من إمكانية التقاط الصورة الأولية لها أحيانا كثيرة. ليس في المنطقة العربية فحسب بل في العالم أجمع. وفي حين تنهار إيديولوجيات قائمة على إلغاء الآخر وتبوءت إيديولوجيات بشعارات ديمقراطية غير قابلة للاستهلاك الاجتماعي وللغات حقوق الإنسان تراقها بساطير عسكريا لبيسط نكوتها بالقوة، هكذا يأخذ الاستعمار الجديد شكله الإنساني وحيث يشهد العالم الآن حوارات واسعة واتصاف شمال للعالم وعلاقته بجنوبه وقضايا التنمية الاقتصادية والاجتماعية ومصائب التلبيثة والمليونية والمجاعات والتصحّر. وتبدو هذه الصورات أقرب. من أي شيء آخر. إلى إعادة ترتيب أوضاع الجنوب لتصب مرة أخرى في جيوب تطوّر ذلك المجتمعات الديمقراطية بعيدا عن النظر

إلى تناقضات الواقع الاجتماعي في جنوب العالم. وكالعادة للمنطقة العربية لها نصيب كبير من ذلك: إعادة ترتيب التجربة أو إعادة ربط المنطقة اقتصاديا بعالم آخر لم يعهده المواطن العربي إلا غايبا أو متأمرا وبالتالي إعادة خلق مواطن عربي فطري وسياسيا واقتصاديا واجتماعيا ونفسي يرافق ذلك شيوع مجنون لثقافة الاستهلاك: استمرار اغتراب الفرد العربي واستلابه عبر إغرائه

في لهات قدر خلف لقمة العيش وإيماده بترجيته النفسية عن الانغماس بقضايا الكبرى وحيث انتكشاف السموم السوداء والبعضاء في أوساط الشبابة وسقوط قضايا المرأة بمآزق أكثر حكمة وبالتالي فقدان القيمة الإنسانية للمرأة والرجل على السواء.. إلى آخر هذه القائمة الجميلة!!!!

يوأزى ذلك حالة من التشرّيم والضعف على المستوى الرسمي العربي حيث الانكسار والتشظى وحيث البلد العربي الواحد قابل للتناقص على نفسه رغم وجود قاسم مشترك أعظم، وتضمحل بالوقت نفسه عوامل الاستبداد والظفر وإلغاء الحد الأدنى المعقول في التعامل الرسمي مع قضايا حقوق الإنسان رغم التجارب الهزيلة مع الموجة الديمقراطية التي تراق إعادة ترتيب أوضاعنا عاليا...

يبدو ذلك جزءا من المشهد، في محاولة للوصول إلى فضاء أوسع للتساؤل حول القضايا الراهنة المطروحة على ثقافتنا العربية على امتداد الوطن الكبير في ظل الهجوم الشرس للغزو الثقافي والتطبيع القاتم والقادم (على حد تعبير د. وليد سيف) في حين تشهد المنطقة امتدادا دينيا يفر خارج نطاق عالمية التحولات التي تجري في الجهات الأربع لكيكنا الأرض، وما تركته الأحداث الصاخبة والعربية التي سرت بمنطقنا منذ عام ١٩٨٩م وما يبعثها على وجه الخصوص وأثرها على مستقبلنا ومستقبل ثقافتنا العربية كره فعل على فراغ الشارح السياسي العربي بسبب فشل الحكومات والدول العربية في تحقيق تنمية ذات الاقتصاد وطني بتقدّ المواطنين العربي من جميع الفكر والفوق. ولعلّ المعارضة العربية بقضى مشاربها

الإشارات والتنبيهات

الأرثينيين حيال تلك الأحداث في حالة ثعل، فجزى تجسيد الأفكار الصية العقلانية إلى حد ما والنحاق بصوف المعارضة التي كانت تلهث وراء انفعالات جماهيرها، فاصاب المخطئ ما أصاب الجماهير من الخرق في وجل الياس وضباب الرؤية، حيث شهدت تلك الفترة فائضا في البيانات والخطب الثقافية تشبه تلك التي راجت إبان الستينيات وبواكير انطلاق المقاومة الفلسطينية.

كذلك لم يستثمر بشكل ثقافي حى تقدم ذلك العدد الهائل من المخطئين إثر انتهاء أزمة الخليج سواء من الأرثينيين الذين ابعدوا أو غادروا من الكويت أمثال وليد أبو بكر وولفيق أبو بكر وأحمد الأسعد وغيرهم من الشباب المخطئ أو من العرب ومن العراق سواء الذين عبروا من الأرن إلى بلاد العالم الأخرى أو الذين ارتأوا الإقامة في الأرن أمثال: عبد الوهاب البياتى وشاكى حسن آل سميح ومنير بشير وعوني كرومي ورافع الناصري ومى مظفر وعمر عقيل وطالب مشتاق وغيرهم الكثير من المخطئين واللباء الشباب.

لذا يبدو من الملاحظ ببساطة أن بلدا مثل الأرن بلا تقاليد ثقافية راسخة وكذلك بإمكاناته المتواضعة على الصعيد الثقافي ليس مؤهلا لاستيعاب هذا القدر الهائل من الأفكار والمخطئين فعلى صعيد الدوريات مثلا الحكومية منها والخاصة، يشنى أنواعها، لا تتجاوز عشر الدوريات وليس فيها من تملك حضورا ثقافيا متميزا حتى يمكننا الحديث عن فاعلية ثقافية واضحة، وهذه المسألة ليست طارئة على الواقع الثقافي في الأرن بل هي تاريخية، كذلك هناك ظاهرتان مهمتان تَجدر ملاحظتهما الأولى هي تشكل المبدع

وكانت الجامعة قد احتضنت المؤتمر الأول عام ١٩٨٣ م حيث تشكلت الجمعية الفلسفية العربية والتي يرأسها الدكتور أحمد ماضى عميد كلية الآداب واحتضنت المؤتمر الثالث عام ١٩٨٨ م.

كذلك تساهم مؤسسات شبه رسمية في عقد حوارات أو مؤتمرات مثل جريدة صوت الشعب أو رابطة الكتاب الأرنية.

لكن هل استطاع هذا الفائض من الأفكار تحريك الجاسد والمكلس في الساحة الثقافية الأرنية، هل استطاعت تحديد آلية ما للتساؤل حول الكثير من ثوابت العقيدة العربية في الأرن، وهل شارك المخطئ الأرنى في هذا الحوار وتفاعل معه إيجابيا، وبالتالي هل اهتزت عقلية الإحلال (بمعنى نبد الأخر والحلول مكانه في السلطة ثقافيا وسياسيا) من الواقع الثقافي والسياسي الأرنى في مرحلة تشهد انفتاحا ديمقراطيا ٢٠٠٠....

بعد عام ٨٩، إثر عودة الحياة البرلمانية شهدت الساحة الثقافية تنفقا متميزا تمثل ب ورود أفكار جديدة حملها معهم مقلدون أرنيون عادوا من الخارج أمثال الباحث ناجى علوش ونزيه أبو نضال وخيسرى منصور وعز الدين المناصرة ومحمدي الشكافي والمشرحي وضاح زلطان ومحمد إلاب وغيرهم، كذلك استطاعت مؤسسات ثقافية مثل مؤسسة شومان الثقافية استضافة عدد من المخطئين العرب أمثال معن زيادة وحسن حنلى وعبدالله بلقرين وفريدة النقاش ومطام الصمدى وحازم طالب مشتاق وغيرهم الكثير من المخطئين العرب، تلا ذلك أزمة الخليج التي شهدت تحولا قاسيا في الأيديولوجيا والاصطفاء السياسي، وما حمل ذلك من إرباكات وانفعالات مستمرة في الثقافة عالميا وعربيا، فوالف الكثير من المخطئين

واتجاهاتها في صياغة مشروع بديل أو محاولة نقل بدائلها من المخطيل إلى الواقع أو رابع شعاعات تحمل الحد الأدنى من التطبيق في الواقع اليوسى للمواطن العربي.

الآن - منذ الجوع والبؤس الإنسانى، منذ حملما في الحياة حتى السير حفاة عراقة تقدم الهدايا والقرابين وتطلب الفجران على عتبات فيصم روما الجديد - ماذا يطرح على مستوى الثقافة العربية؟ يلاحظ أن السؤال الديمقراطي يأخذ عمقا مازال يتسع في محاولة للبحث عن مخرج من المازق المتجددة للثقافة العربية الراهنة فمذ صيف ١٩٨٧م حين طرح كريم مروة تساؤلاته حول الدين والثورة والمسألة القومية والمسألة الديمقراطية ما تزال الحوارات مستمرة على صفحات الدوريات العربية الكبرى كالطريق والفكر العربي والفكر العربي المعاصر والوحدة وقضايا اشتراكية والقاهرة وغيرها من الدوريات التي استجذبت في السنوات الثلاث الأخيرة الماضية والتي يشارك فيها عدد كبير من المخطئين العرب.

تساؤلات مروة - خاصة في العامين الأولين - فجرت حوارا جريئا وكبيراً على المستوى الثقافي وفتحت الأبواب أمام انفعارات أوسع لتساؤلات أكثر دقة وحساسية أصابت شظاياها الواقع الثقافي في الأرن كالفيمت - ولا تزال - النقوات والمؤتمرات التي تتالحق قضايا الثقافة العربية الراهنة احتضنتها مؤسسات خاصة مثل مؤسسة شومان الثقافية ومنحذى الفكر العربى أو مؤسسات حكومية مثل المركز الثقافي الملكى والجامعة الأرنية التي احتضنت مؤخراً المؤتمر الفلسفى العربى الثالث الذى شهد حضورا متميزاً للمثقف الأرنى

الإشارات والتبهمات

الأرمني خارج واقع الأردن جغرافياً وثقافياً مثل غالب ملسا الذي تشكل روائياً في مصر وقد غامر الأردن منذ الخمسينيات إلى غيرها من المواضيع في رحلة طويلة من العذاب والسجن والظلم والبحث الدافئ عن كوة يلج منها إلى فضائه الأول وحنيه الأول، وأخيراً لا يجد سوى الموت لتحقيق ذلك فيعود إليها عام ١٩٩٠ م في عهده الجميل لكن الأجل أن وزارة الثقافة رفعت الطغرى عن جميع كتبه وهي بصدد إصدارها مرة أخرى عن منشوراتها الخاصة منذ ما يقارب ستة الأشهر، كذلك النحاتة العالمية المبدعة والشاعرة منى السعودى وغيرها.

الغفارة الثانية هي الاعتزال والهجرة فلم يكن الشاعر أمي فنان الذي اعتكف عن الحياة والإبداع إثر هزيمة ١٩٦٧. هو الأخير فقد تبعه انتحار الشاعر تيسير السبول، وهاجر أمجد ناصر وجميل أبو صبيح وعمر أبو سالم والمسرحي هاني صهريز وغيرهم الكثير إلى مدن أخرى بحثاً عن لقمة العيش أو عن واقع أقل قسماً أو هروباً من واقع ثقافى عاجز ومترهل أو أبعد إبعاداً من البلاد. كذلك انطوى القاص عمر أحمد نمى في ثانياً ضغط الواقع اليومي والتمتع بالأساس للمعيشة اليومية وانقطع عن الكتابة والنشر بعد صدور مجموعته القصصية الأولى في بدايات السبعينيات ذلك العهد الذي ازدهر فيه للقمع بشكل شرس.

والتم العمل السياسي في صفوف المعارضة مواهب وإبداعات فنانها تحت رحام انتصاراته وانتكاساته المتعددة مثل الروائى سالم الخناص الذي لا تزال روايته «الساحات» محظورة إلى الآن. كذلك الحال بالنسبة للقاص والصحفى والنائب الديمقراطي الذي عاد فاصدر مجموعته (مأدا بكت سوى كثير) ومجموعة أخرى.

الرقابة... تلك المشكلة المزمنة التي تهمل كل قضايا الإبداع وتنحصر بصليح تعليمات قوانين غير حية ومزاجية ذات بعد لمسى، فلا تزال الدائرة المختصة بالرقابة على المطبوعات ونشرها تتعامل مع الإبداع بشكل جامد أبني بكثير من مستوى الإبداع نفسه بعيداً عن أى معايير ثقافية أو ديمقراطية. مجموعة قصصية تحذف منها قصة كاملة تحمل المجموعة اسمها لأنها تتعرض لعلاقة مواطنين عرب بسفارة دولتهم في الكويت والسبب (لمنا بحاجة لإثارة المتابع) مسرحية تستمد مآلتها من أسطورة بابلية قديمة تحذف منها كلمة كتاب لأن هذه الكلمة هي أحد أسماء القرآن الكريم فيسحبونها للخروج بكلمة ديوان مجلة أسبوعية لحزب تقضى تصادر أربع مرات خلال ستة أسابيع. ومع تقدم تكنولوجيا الرقابة تُلغى النصوص وتُسبَل بها العروضة فاعتقد أن لا مجال للمتلقي.

في الفترة من ١٢ - ١٩، كانوا أول من هذا العام تحتضن عمان المؤتمرات الثامن عشر للأبناء والكتاب العرب تحت شعار (الأبناء والكتاب العرب في مواجهة التحديات الراهنة) وقد تم تحديد محاور لأبحاث هذا المؤتمر كالتالي:

- ١ - الثوابت العربية بين الحوارات القومية والتغيرات النولية.
- ٢ - الثقافة العربية: واقع وضرورات.
- ٣ - الكاتب العربي والمراع العربي الصهيوني.
- ٤ - ندوة أدب الأطفال.

والذى ترعاها رابطة الكتاب الأردنيين، لكن كيف ينظر المثقف الأردني إلى الواقع الثقافي عشية انعقاد المؤتمر؟ لى شبه استطلاع آراء المثقفين عن المستوى الذي

بلغته الثقافة في هذا البلد - الذى اعتلخ الكثير منهم عن الإزلة بآرائهم - يسوء اعتقاده بترهل الواقع الثقافي في الأردن وإن سكن ما يسمى بالثقافة لا يقتصر تجاه الأحداث فحسب وإنما ينسحب على الثقافة نفسها، وأكد آخرون بأن ما يسمى بالثقافة ليس موجوداً أصلاً على هذه الساحة التي تلتفت القواعد الثقافية وللأساذة يراكمون إبداعاً تستفيد من تجربته أجيال لاحقة وإن كل ما هنالك هو حالة من الفوضى العارمة والمتأخر من النور، يستطيع أى مثقف أن ينلج بملوه فيه دون أن يسمح فحجبها أحد وإنما يخالف من فساده الآخرون، لذلك لمسى كساحة ثقافية لا تنتج إلا ثقافة الوهم، ثقافة عابرة غير مؤلمة - كما عبر أحد الأكاديميين - أو أنها الفكر للتزواج في أول لقاء لها على طاولة في بار رخيص وتحمل لفظاً ذلك في إنتهائها إبداعاً مسخاً تسجل من تسميته بخطاب الحداثة وتوصوها.

كما قال أحدهم - والتفق الكثيرون على أننا لا نستطيع الحديث عن مبدع له حضور في الثقافة العربية الحديثة على الإطلاق وإنما نستطيع أن نذكر نسا ما أو لوحة تشكيلية أو مسرحية متميزة، وهكذا، ما يوجد لدينا هو طرفة في إبداع نضر أو فكرة ما، فيبدو من سقط الكلام الحديث عن وجود مبدع ذي تطور إبداعي متصاعد استطاع فرض حضوره على مستوى الإبداع العربى لذا لا يوجد لدينا مبدع أردنى لنقول شاعر هروى مثلاً أو فنان تشكلى عربى أو... إلخ لأسباب كثيرة حالت دون ذلك ذاتياً وموضوعياً، عالم الاجتماع د. محمد النقس من الجامعة الأردنية، يرى أن المثقف لم يأخذ الدور المطلوب منه بسبب غياب الديمقراطية، فالثقافة شجرة لا تنمر ما لم تنشق ديمقراطية، وغيبها الرأسمالية على

الإشارات والتبصّيات

لنضن أصناف تلك الثقافة البائسة ذات
البنيات المخداعية أولئك الذين يبيعوننا
نحو الموت.

ويرى النقاد القاص هسان عبد
الخالق أن الثقافة في الأردن كانت
لسنوات طويلة من ظاهرة تبيع الجسم
الثقافي بمعنى أنه كان هناك الكثير ممن
يستمررون للفكر إلى معترك الثقافة
اعتماداً على مواصفات لا تمت للثقافة
بصلة من جنس العصبية السياسية أو
غيرها من العصبيات وتستمد سطوتها
من نفوذ الخطاب السياسي الذي نجح في
تجسيم المثلث والحقالة بالجسم السياسي
كتابع، على أن الأمور أخذت بالتحول ربما
بعد عام ٨٩، بفعل عودة بعض المثقفين
من بيروت وغيرها وتجاوزاً إلى طرح
مستويات ثقافية متفاوتة عملت على
محاصرة الثقافة الريئية من جهة وحفز
الثقافة الجادة للتقدم إلى واجهة الظاهرة
الثقافية ومن هؤلاء الروائي مؤنس الرزاز
الذي أسهم في إقامة علاقة وطيدة بين
النص الروائي المكتوب في الأردن والنص
الروائي المكتوب عربياً ومن الإنصاف
الإشارة إلى بعض الأسماء التي ظلت
مقلصة لظرف الثقافة الجادة رغم اختلاط
الأوراق في قسرة من الفترات (١٩٧٨ -
١٩٧٨) أمثال إلياس فركوح، محمود شفيق
وفخرى قعوار ويدر عبد الحق ومحمد عيد
وغيرهم.

ولغة نافذة قلما يشار إليها في الأردن
أزعج أنها اضطلعت بهمة ترميز جزء
كثير من خطاب الحدالة عبر النقاد الكبير
كمال أبو ديب الذي عمل استاذاً ورئيساً
لقسم اللغة العربية وإدائها حتى عام ٨٦
في جامعة اليرموك، ولا أدري إن كنت
أغالي بالقول بأن حضور د. أبو ديب
يوازى إلى حد بعيد حضور ابن عبد ربه
في الأندلس حينما جاء من بغداد إليها.

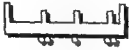
الأصح بينما يُقَرَّر وينبذ الرأي الآخر،
فقامت في عقليتنا أسوار ضد الحوار،
ميزت ثقافتنا العربية وحالت دون تطور
الإبداع، فالخروج عن هذه الثقافة السائدة
ثقافة السلطة، يعني العمالة لجهة
اجتنبية فيكون المثقف مواطناً غير صالح
وبالتالي يجب بقره من الجسم الاجتماعي
(السجن حجب جواز السفر، الاعتقال،
ناجى العلى، فرج لودة، المطاردة في القمة
العيش) والقائمة طويلة من المحرمات
(سياسة، دين، مجتمع.... حرام حرام)

إن المسؤولية تحمل عبئها أجهزة
إعلامية مختلفة أدت إلى صياغة عقلية
عربية متخللة (لزال المسرح ممنوعاً على
المراة، لي ابن عم هند اخي بالقتل (نادرة
عمران)، للمجتمع بهذه العقلية هو امدان
وليس ابن عمي، إن كثرة القيود المفروضة
على المجتمع جعلته مجتمع الا مباشرة
مجتمع للتنازلات المجانية فحسبـ
المعلومات الواردة مانون بها من صاحب
الرأي -

وبالتالي فإن الحوار في أبسط معانيه
والذي يعني انفتاح الساحة الثقافية لكل
الاكتار بدون حجر على فكرة أو شخص
ما، حرام لكناً أما بلا حوار لأن الحوار
يعني الاختلاف، الذي هو شرط الحوار،
غير مسموح به، كذلك لأن الحوار يتطلب
نصف قسسية للوروث كل شيء يجب أن
يخضع للنقد وتجاهه لا شيء مقدس،
النقد يتطلب البحث والبحث يؤدي إلى
الاختلاف الذي هو شرط الحوار، لكننا لا
نستطيع البحث بحرية لوجود القرية
والمسلطات المطلقة لدينا جميعاً، لكن ما
نستطيع عمله في هذه المرحلة ليس على
مستوى الواقع الثقافي الأردني بحسب
وإنما كل المثقفين أينما وجدوا في الوطن
العربي أن نعمل معاً محارو قبيور

دور المثقفين في توجيه الأحداث
والعمليات الكبرى في المجتمع، نك أن
الثقف من المفترض أن يكون من يمتلك
بُعداً اجتماعياً لفهم قضايا مجتمع..
والمثقفون في ظل الديمقراطية متعدّدو
الاتجاهات والإجهادات في الأخذ بأسباب
التطور للمجتمع الأردني والمجتمع
العربي بشكل عام، لكن ما يحول دون
مشاركة فاعلة للمثقف الأردني في الرد
على الأسئلة الكبرى للثقافة العربية
وإثراء الصور الدائر على صفحات
نوريات عربية متعددة الاتجاهات هو في
ضيق تعدد وسائل الإعلام تلك التي
تساعده في التعجير عن أفكاره، لكن في
ظل التعددية السياسية فالأمل معقود على
سد هذه الشفرة ويرى مدير النشاطات
الثقافية في المركز الثقافي الملكي الأستاذ
محمد مؤد عضو الجمعية الفلسفية
العربية وصاحب نقاد هيجل
للإستيمولوجيا الكانتية واهواء على
مشكلة الزمان في الثقافة الإسلامية، أن
المثقف الأردني يعاني من حالة من الإجهاد
السياسي والفكري بعد انهيار المنظومة
الاشتراكية والاتحاد السوفياتي وكذلك
النتائج التي تمخضت عنها حرب الخليج
مما أثر سلبي على عقله، لذا فهو يرى أن
واجب المثقفين العرب جميعاً هو
المساهمة في بناء ذات عربية، بناء هوية
عربية.

وفي رأي من نوع آخر يقول الأستاذ
نادر عمران المخرج المسرحي وخريج
المعهد العالي للفنون المسرحية في القاهرة
وصاحب أعمال مسرحية متميزة لعل
أهمها عاش جليهاش عاش ووطنية
تصعد إلى السماء - يرى د. - بأنه ومنذ
فترة طويلة، على الاستداد العربي -
والعمل العربي يصاغ ليكون تقليصاً
للتصور لنحن نرى منذ الصغر باننا



تمتددت الفرق المسرحية الشابة وفازت إحداهما . فرقة المختبر المسرحي العربي (الرجالة) . بجائزة أحسن ممثلة في مهرجان المسرح التجريبي في القاهرة لهذا العام ثالثا الممثلة كفاح سلامة وهذه الفرقة الحديثة التي تعتمد التجريب كاسلوب في البحث عن الشكل الأرقى للفن المسرحي تتكون من ٣٠ أعضاء فقط.

مخزجة مسرحية شابة (سوسن دروزة) تتناول نصا هاما بانتظار هود، يتميز وفرادة وتصور واضح لضمالة الإمكانيات المسرحية في الأردن.

مهرجان مسرح الطفل أصبح منذ هذا العام تقليدا سنويا، ومخرج شاب يكون بجائزة تطوير الإخراج أجزه بين المسرح كمكان وتقليدات الإخراج السينمائي.

نوبات كثيرة للمثقفين اردنيين وعرب ومعارض للفن التشكيلي تتناقل في أرجاء العاصمة. جماعة أجراس الشعرية ظهرت خلال مهرجان جرش للثقافة والفنون الأخير وأصدروا بياناً شعريا وعد بالانتماء على التجارب الأخرى ويحاول استنراق الراكد في الواقع الثقافي الإسنى.

مشاركة المثقف الأردني لهذا العام في المؤتمر الفلسفي العربي استأثر بالثناء والعمق والتميز.

ولصة أخيرا الحلم بأن تكون عمان عاصمة للثقافة العربية في العامين القادمين رغم أن الكثيرين يزعمون بعدم إمكانية ذلك... لكن من حقنا جميعا أن نلحم بشتاء سخن في عمان في ختام هذا العام ■

جهاد شديب

لقد التقى د. أبو ديب بحصاف كبيرة في بركة الجدل الثقافي الإسنى آنذاك وتوج في استنراق الكثيرين إلى ضرورة القراءة الجادة للخطاب النقدي الجديد وربما لأن الزميل فخرى صالح الأكثر إفادة من هذا الحضور الذي تعزز بتجربة مجلة المهد وربما أيضا مازال الزميل فخرى صالح الأكثر إخلاصا بين الكثير من الأسماء النقدية المطروحة الآن لسؤال النقد بما يتطلب من متابعة مستفيضة لما يكتب عربيا واجنبيا

ويشكل عام يمكن القول إن الساحة الثقافية في الأردن أصبحت أكثر انفتاحا على الساحة الثقافية في العالم العربي ولم يعد من الممكن الخراف إليها بنص سهل أو كتابية ساذجة في ظل التنافس المستمر مع كُتّاب عرب والذين أحصاه مهيمنا على الكثير من الكتاب في الأردن مما يعني أن حالة من الشعور بالسلطنة تجاه المكتوب قد بدأت تطفئ على الساحة وبالتالي فإن شروط الرقابة الذاتية قد غدت أكثر صرامة. رغم الغنى والنشاط الذي يبدو أن الساحة الثقافية في الأردن تضطرم به فإن حالة من التشرذم بفعل التحولات الديمقراطية في الأردن التي طالت الجسم السياسي بصورة أساسية قد ألت بظلالها على الساحة الثقافية وياتت تهديد وحدة الجسم الثقافي أسوة بالفتكت اللا متناهي الذي يخترق الجسم السياسي.

فصالة من الخوضي والاثبات تخيم على الجو الثقافي في ظل هذه الحرية للمناقشة والتي يبدو أن البعض لم يكن مهيا لها ولذلك فهو يعبر عن انعدام الوزن بحسبها من خلال اللجوء إلى الغرائبية والمفارقة.

لكن ليس ذلك كل شيء لخدمة انشياء اخرى تلوح في الأفق كطير البشارق . فقد

أوراق

محمد فؤاد شكرى

فيما بين أكتوبر ١٩٤٧م ويناير ١٩٥٢م قام محمد فؤاد شكرى بدور ذو أهمية خاصة في المسألة الليبية وأسهم بجهود مذكورة ضمن إطار الحركة الوطنية الليبية وخلف ضمن أوراؤه مجموعة من الوثائق المهمة الخاصة بتاريخ ليبيا الحديث منذ نهاية الحرب العالمية الثانية وحتى إعلان قيام دولة ليبيا في ٢٤ ديسمبر ١٩٥١.

ومحمد فؤاد شكرى من مواليد ٢٧ أغسطس ١٩٠٤ تلقى تعليمه العام بالمدارس المصرية وخرج في مدرسة المعلمين العليا ١٩٢٧ واشغل موقعا للتاريخ بالمدارس الثانوية بمصر. وأرسل في بعثة إلى جامعة ليبربول في إنجلترا حيث أجزى في التاريخ الحديث وحصل على درجة الماجستير عام ١٩٣١ عن الرسالة التي تقدم بها عن بعثة توربون في السودان The Mission of Charles George Gordon in the Sudan 1884/ 1885 على درجة الدكتوراه في التاريخ الحديث عام ١٩٣٥ عن أطروحته عن أثرى في السودان في عهد الخديوى إسماعيل.

في نوفمبر ١٩٤٧ لتخط قضية المستعمرات الإيطالية السابقة وقدم مجموعة من الأبحاث العلمية التي ساعدت على إبراز حق الشعب الليبي في تقرير مصيره ونوال استقلاله.

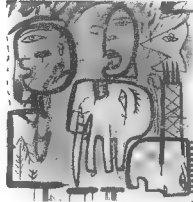
ثم انتدب في فبراير ١٩٤٨ للذهاب إلى طرابلس كمستشار لهيئة تحرير ليبيا ومساعد في لوكيسها بشير السعداوي وقدم الدكتور محمد فؤاد شكري باسم هيئة تحرير ليبيا والحركة الوطنية الليبية مجموعة من المذكرات والبحوث إلى لجنة التحقيق الرباعية التي أوفتها الدول الكبرى للتعرف على رغبات الشعب الليبي ومطالبه.

ورافق محمد فؤاد شكري وفد هيئة تحرير ليبيا برئاسة بشير السعداوي في الذهاب إلى باريس لحضور الدورة الثالثة لجمعية العامة لهيئة الأمم المتحدة خلال شهري نوفمبر وديسمبر ١٩٤٨ واتصل بمختلف الوفود الدولية هناك وساهم في إقناع وفود الحكومات العربية والاسيوية بتأييد المطالب الليبية في الاستقلال والوحدة.

ولعب شكري أيضا دورا في مغاوضة الحكومة الإنجليزية عندما رافق بشير السعداوي في زيارته للنند يثاين فبراير ١٩٤٩ للاتفاق على بعض جوانب المسألة الليبية. وعده عرض القضية الليبية على الجمعية العامة للأمم المتحدة في أبريل ١٩٤٩ رافق محمد فؤاد شكري الوفد الليبي واسهم بجدد والفر في الجهود لبذولة المقاومة مشروع بجن - سفورزا حتى تم إسقاط المشروع.

ثم سافر محمد فؤاد شكري وفد الليبي في يونيو ١٩٤٩ إلى واشنطن للاتصال بوزارة الخارجية الأمريكية ومحاولة كسب تأييدها إلى جانب استقلال ليبيا ووحدة أراضيها.

كذلك فقد لعب محمد فؤاد شكري بتوجيه من محمود فهمي النقراني رئيس وزراء مصر آنذاك وعبد الرحمن عزام أمين الجامعة العربية ويتسابق مع وزارة



دولة ليبيا الحديثة ووثائق تحريرها واستقلالها وقد تناول الجزء الأول منه الذي تنشر في القاهرة ١٩٥٧ الفسرة الزمنية من ١٩٤٥ وحتى ١٩٤٧.

وقد تناول محمد فؤاد شكري في هذا الكتاب الضخم الذي بلغت صفحاته ١٠٤٦ من تطور القضية الليبية وأحداثها السياسية خلال عامي ١٩٤٧/١٩٤٥ عندما طرحت القضية الليبية على مؤتمر وزراء خارجية الدول الكبرى في سبتمبر ١٩٤٥ وحتى توقيع إيطاليا لمعاهدة الصلح في فبراير ١٩٤٧ وعرض في هذا الكتاب لتاريخ حياة وجهاد بشير السعداوي منذ الغزو الإيطالي لليبييا ١٩١١ وحتى تأسيس هيئة تحرير ليبيا ١٩٤٧ ونشر ضمن هذا الكتاب بعضا من الوثائق والأبحاث الخاصة بالقضية الليبية وذلك بعد هذا المرجع من أهم المراجع التاريخية الخاصة بتاريخ ليبيا وتطور القضية الليبية ويوجه خاص منذ نهاية الحرب العالمية الثانية.

ويرجع اهتمام محمد فؤاد شكري بالمسألة الليبية إلى عام ١٩٤٧ عندما انتدبه وزارة الخارجية المصرية عضوا في لجنة البحوث التي شكلتها مصر في أكتوبر ١٩٤٧ لدراسة مسألة المستعمرات الإيطالية السابقة وأعدت هذه اللجنة عددا من البحوث والدراسات التي أخذت أساسا لتحديد موقف مصر السياسي من المسألة الليبية.

ثم انتدب محمد فؤاد شكري مستشارا لفي لوفد مصر إلى مؤتمر لندن الذي عقد

The Kiedve Ismail and the slavery in the Sudan 1862 / 1879

وعين محمد فؤاد شكري في عام ١٩٣٦ مدرسا للتاريخ الحديث بكلية الآداب جامعة القاهرة ثم التحق مفتحا للتعليم الثانوي ١٩٤١ فاستاذ مساعد بالجامعة ١٩٤٦ ثم أصبح استاذ التاريخ الحديث بجامعة القاهرة منذ عام ١٩٥٢ وظل شاعلا لهذا المنصب حتى وفاته في عام ١٩٦٣.

ولد الف محمد فؤاد شكري مجموعة من الدراسات التاريخية وتركزت أبحاثه حول جوانب التاريخ الحديث لكل من أوروبا ومصر والسودان وليبيا.

وأشهر مؤلفاته في التاريخ الأوروبي الحديث كتابه الصراع بين البرجوازية والإقطاع الذي نشرته دار الفكر العربي في ثلاثة مجلدات وكتابيه دراسة في التاريخ الأوروبي المعاصر ١٩٣٩/ ١٩٤٥ الذي نشرته دار الفكر العربي ثم كتابه أوروبا في العصور الحديثة الذي نشرته مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٧.

أما أشهر مؤلفاته في التاريخ المصري الحديث فهو كتابه بناء دولة محمد علي الذي نشر عام ١٩٤٨ وكتاب عبد الله جاله ميتو وخرق الفرنسيين من مصر الذي نشر ١٩٥٢ وكتاب مصر في مطلع القرن التاسع عشر الذي نشر ١٩٥٨ بالإضافة إلى مجموعة من الأبحاث التي تنشرت في الدوريات العلمية المتخصصة.

أما السودان فخطى بكثير من مؤلفات الدكتور محمد فؤاد شكري فكانت أطروحاته لدرجتي الماجستير والدكتوراه في تاريخ السودان الحديث كما نشر مجموعة من الكتب أهمها كتاب الحكم المصري في السودان ومصر والسيادة على السودان ثم كتاب تاريخ وحده وادي النيل الذي نشر ١٩٦٣.

أما أبحاثه عن ليبيا فقد تملكت في كتابيه الشهيرين في التاريخ الليبي الحديث وهما كتاب الاستيلاء على ونبولة الذي نشر في عام ١٩٤٨ ثم كتاب ميلاد

الإشارات والتبصيات

الخارجية المصرية ومندوبي مصر في مجلس الأمم المتحدة بليليا وفي الجمعية العامة للأمم المتحدة دورا سياسيا في محاولات توحيد القوى السياسية الليبية في كل من برلة وطرابلس لاتخاذ مواقف سياسية موحدة حتى يتمشى تحقيق المطالب الليبية في الاستقلال والوحدة وقام بعدة سفارات بين طرابلس وبنغازي للطلب على دعوات السنوسية الانفصالية التي كان تهدد مستقبل ليبيا آنذاك.. كما اعد شكرى كثيرا من وثائق الحركة الوطنية الليبية وكان له دوره في الاتصال بزعامات الحركة الوطنية الليبية وتوحيد صفوف الأحزاب الليبية حول مبدأ الاستقلال والوحدة.

وبعد صدور قرار الأمم المتحدة في ٢١ نوفمبر ١٩٤٩ بتشكيل مجلس الأمم المتحدة في ليبيا برئاسة أدريان بلت لمساعدة ليبيا على تحقيق استقلالها ووحدة أراضيها في ميدان غايته أول يناير ١٩٥٢ كانت مؤامرات الاستعماريين والانفصاليين للحيلولة دون الوصول إلى ذلك كثيرة وقد لعب محمد فؤاد شكرى بالتنسيق مع القوى الوطنية الليبية ومع مندوبي مصر والباكستان دورا في إحباط هذه المؤامرات.

وقد اتاحت هذه الظروف التي عاشها محمد فؤاد شكرى في ليبيا بالقرب من الأحداث وعلى اتصال بالقضية الليبية أن يحصل على وثائق القضية الليبية كاملة للاستفادة بها في مراحل القضية وهو جهد علمي وسياسي له أهميته خاصة وأن محمد فؤاد شكرى استاذ جامعي متخصص في التاريخ يلمز أهمية الوثائق وإقيمتها التاريخية.

وقد استعان محمد فؤاد شكرى ببعض هذه الوثائق التاريخية في كتابة مؤلفه الذي نشره عام ١٩٥٧ عن ميلاد دولة ليبيا الحديثة ووثائق تحريرها واستقلالها ج ١/ ١٩٤٥/ ١٩٤٧.

وكان يعد العدة لاستكمال هذه الدراسة التاريخية الوثائقية المهمة حتى

قيام دولة ليبيا في ٢٤ ديسمبر ١٩٥١ لكن لم يسفح الوقت فقد توفي في الساعة والخمسين من عمره في عام ١٩٦٣.

ومما يؤسف له أن أوراق محمد فؤاد شكرى ومكتبته لم يوجه إليها ثمة اهتمام لنحو ربع قرن من وقته الأمر الذي ترتب عليه تلف وفقدان بعض هذه الأوراق المهمة حتى التفت رموف عباس استاذ التاريخ الحديث بجامعة القاهرة إلى أهمية هذه الأوراق وإقام بتسليمها إلى قسم التاريخ بكلية الآداب بجامعة عين شمس حيث حفظت هناك إلى أن تكونت أخيرا لجنة من أساتذة التاريخ تحت إشراف الأستاذ عبد العزيز نوار العميد السابق للكلية لفرض هذه الأوراق وترتيب وثائقها تمهيدا لنشرها.

وتحتوى أوراق محمد فؤاد شكرى الخاصة بتاريخ ليبيا الحديث والمخطوطة بقسم التاريخ بكلية الآداب بجامعة عين شمس على مجموعات متنوعة من وثائق التاريخ الليبي الحديث من بينها:

١- مجموعة الوثائق الرسمية الصادرة من وزارة الخارجية المصرية وعن جامعة الدول العربية وعن هيئة الأمم المتحدة وهي عبارة عن وثائق أصلية مهمة ومحاضر اجتماعات وبيانات سياسية ومراسلات وبعض هذه الوثائق باللغة العربية وبعضها بالإنجليزية وبعضها الثالث باللغة الفرنسية إلى جانب بعض الوثائق باللغة الإيطالية.

٢- مجموعات الصحف والديورات وتضم مجموعات الصحف مصفنة إلى صحف ليبية تصدر في طرابلس أو بنغازي مثل الشعلة والتاج وورقة الجديدة وطرابلس الغرب وصحف مصرية مثل الأهرام واللواء الجديد والبلاغ والمصرى إلى جانب صحف عربية تونسية وجزائرية وسورية وليبنانية.. ثم مجموعة من الصحف باللغات الإنجليزية والفرنسية والإيطالية.

٣- يوميات محمد فؤاد شكرى وهي مكتوبة بخط يده ويبدو أنه لم يكن يقصد بها تدوين يوميات بقدر ما كان يقصد بها تسجيل معلومات يمكن الرجوع إليها عند كتابة تاريخه عن الحركة الوطنية الليبية. وتقتضن بعض أوراق هذا الملف سيرته الذاتية وتقارير بأعماله.

٤- على أن أخطر وأهم ما في أوراق محمد فؤاد شكرى هو الوثائق الأصلية الخاصة بالحركة الوطنية الليبية وهي وثائق أصلية ذات قيمة تاريخية مهمة بعضها رسائل متبادلة بين رجال السياسة وقيادات الحركة الوطنية مكتوبة بخطهم ومضلة بتوقيعاتهم وبعضها مذكرات سياسية لشخصيات ليبية مثل مذكرات الشمرالى وبعضها الآخر تقارير سياسية أو بيانات وبرامج متنوعة المصاير وتتصل بتطورات الأحداث السياسية في ليبيا فيما بين نهاية الحرب العالمية الثانية ١٩٤٥ وبين إعلان دولة ليبيا في ٢٤ ديسمبر ١٩٥١.

ومما يؤسف له أنه في هائلنا العربي لا يتوافر الاهتمام بالوثائق والمصادر التاريخية ولا يوجد الوعى الكافى بأهمية هذه المصادر في كتابة تاريخنا القومي الحديث ولذا فليس غريبا ما أصاب أوراق الدكتور محمد فؤاد شكرى من إهمال لنحو ربع قرن وما ترتب على هذا الإهمال من تلف لبعض ما تحتويه من وثائق تاريخية مهمة إلا أنه يؤمل أن تسهم الجهود المبذولة الآن للعثور بأوراق الدكتور محمد فؤاد شكرى في حفظ بعض المصادر التاريخية المهمة والوثائق ذات الأهمية وتكثيف الباحثين من إعادة كتابة تاريخنا القومي وفقا لمنهج العلم السليم وفى ضوء هذه المصادر التاريخية الأصلية ■

محمد أبو الاسعاد

السويدي

انجمار برجمان بقلم : فدريغو فيليني

ق كتب المخرج الإيطالي العظيم الراحل (فدريغو فيليني) - ١٩٢٠/١٠/٣١ - ١٩٩٣م. - هذه المقالة في مجلة شابلن للفيلم الصادرة عن معهد الفيلم السويدي بمناسبة عيد المخرج السويدي المعبري (انجمار برجمان) السبعين وقد ضم العدد مقالات أخرى عن المخرج السويدي لكبار مخرجي السينما في العالم منهم اكيرا كurosawa، مارلين سكورسيزي، كويلو، سكولا .. وغيرهم.

عندما يتكلم الناس عن (سينيستا) - مدينة السويدا في إيطاليا - لبعض الأسباب، فإنهم عادة يربطونها بـ، كما يربطون المسيرك بـ، عندما أفكر في ذلك بطريقة صائبة، هذه الأشياء متطابقة، ويعترف الناس في بعض الأحيان على بـ (السينيستا) وحياة المسيرك، وهي اللقطة التي أخذت مستوحاة منها مباشرة.

كما دعوت - أطلق اسميهما - كليهما، لكنني رفعت الخيمة، وبيت الاستوديو.

على سبيل المثال، غالباً ما استعيت لاقوم بغير المصيف عند الاحتفال بزائري يكون

محسوه متوتراً في (سينيستا). وكان (برجمان) أحد الزوار، الذي كان يناقش الخط لتصوير مشهد لفيلم لـ [يسكالون لانسيا] Pasquale Lancia في الـ (سينيستا)، حين استدعاني رئيس الاستديو ماتنيا وهو في قمة الغلق والانزعاج، وسألني أن أشاركه جولته خلال الزيارة.

كان الممر خلافاً وذاذاً، و(يسكالون) يحمل مظلة صغيرة ويرتدي معطف اللط الذي يصل لأسفل حتى قدميه، مما يجعله يبدو كحمدة وعلى بينة، أو كرجل دين.

كان (برجمان) في معطفه القصير - معطف الممر - يشبه كمن في العسكرية وشعره مثبت وصغير على الجانبين والرقبة.

ويده معقودتان خلف ظهره، وكان يسير بطى واسعة كأنه الممثل [كثير كجاره] أو [بيكيت] وكان يسير مباشرة دون الإصغاء لما يتمح به (يسكالون) تحت المظلة.

وكان المنظر ونكرنا بالبيوت الصغيرة، المستطبة، والسجن.

وعند مقامة الرحلة كان يسير كلب ضخم، يدور حولنا أحياناً وينظر إلينا بحزن.

خارج البوابة، كانت مجموعة الكهربائيين وفناني الآلات - الإضاءة، الصوت - وغيرهم يجمعون حولنا في انتظار العمل.

كان من الصعب التقصير (برجمان) - الذي كان يخترق بظهوره الغريب والمتشعب - في وجود هذا الزحام من الناس الواقفين بلاس الممر التي تشبه صائتي السمك في أصالي البحار، ويتبادلون الكلام والتسفي من الجانب الآخر من (انجمار برجمان) رأسه في الحال فور أن سئل عما إذا أراد أن يدخل ليحتسني قدماً من القهوة.

عندئذ استمعونا في المنظر حولنا، ونحن نتجنب البركة العملاقة - من فعل الأنظار - كانت خيالات مياثي الانسترويدي تسير من خلفنا، حتى و (برجمان) متكاملة على حين غرة، طلب أن يرى (لافاتوزي). نظر (يسكالون) لي وعيناه يمل منها اليأس، وكان السبب في إيطاليا.

في أي ميان شعبية كان (لافاتوزي) يكتسب الناس بشدة لتقبل التعليقات، ولكن (لافاتوزي) وضعه في (سينيستا) كان معطوريا فعلاً.

وكانت تضر أيضاً في هذا المكان الفتوح على الممرات الهائلة لأسفل والأبواب المسببة العالجة، وسمعتنا أيضاً الرعب - شخص ما مخوف فني (بيريمبو، بيرامبو) من داخل حمام مغلق، بمصاحبة مياه تنساب من الصنبور، لتعطى سيمفونية متكاملة كصور الرسوم المتحركة - إنقاذ هذا الموقف الذي أصبح معقداً تماماً، فقلت في رأسي فكرة لـ (يسكالون) وهي أن أرى هذا الحمام.

وأمسحتنا في الصال أمام تلك الضاربة الأسمنت، هذا المنظر الشامل (البانوراما) للخرائب تلك، مرت كمشهد في فيلم (ناغرة) منزل (لوش). Lachute de La maison d'usher.

ومع رذاذ الممر الذي أصبح أكثر وأكثر مستعرباً، أشار (برجمان) فجأة بأصبع طويلة إلى مساحته في الماء الرائد في زاوية البركة، حيث يمكن للمرء أن يرى تحت السطح للترقيق لجياه الممر عسرات الآلاف من المخلوقات الصغيرة - التي تشبه الحروف السومرية - تلف حول بعضها البعض في سرعة البكتيريا نفسها.

وجلس (برجمان) القرفصاء، وهو يبتسم ابتسامة رقيقة، وكلم من العلاج (الشفاخ).

انسحب (يسكالون) (لانسيا) في حرص حتى لا يقطع الصور السري بين هذين المخرجين.

وتعد (سينيستا) في هذه الأيام وحدة إنتاج ذات أجهزة فائقة التقدم، تصل حتى أقصى درجات التقدم بالفيديو العالمية.

ولكنها ما زالت تحتفظ بوظيفتها نفسها مثلما كانت حين زارها (برجمان) إنها المكان، حيث تخلق الأحلام.. مكان للأفلام أو اللا شعور.

إنها لغز محير.

ترجمة : علي نبوي عبدالعزيز

لوحة الغلاف الأخير

(التوسيع = ١٩١٨ - ١٩٩١)

الفنان : مكرم حنين

